



TESIS DE DOCTORADO

**EL BESTIARIO ROWLINGIANO EN LA
SAGA *HARRY POTTER*: FUENTES
LITERARIAS Y MITOLÓGICAS**

Iago Boán Francis

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA USC

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS INGLESES
AVANZADOS: LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2020



DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

El bestiario rowlingiano en la saga *Harry Potter*: fuentes literarias y mitológicas

D. Iago Boán Francis

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

- 1) *La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
- 2) *En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
- 3) *La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
- 4) *Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

En Santiago de Compostela, ... de de 2020.

Fdo.....



AUTORIZACIÓN DE LA DIRECTORA / TUTORA DE LA TESIS

**El bestiario rowlingiano en la saga *Harry
Potter* : fuentes literarias y mitológicas**

Dña. Cristina Mourón Figueroa

INFORMA:

*Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por D. **Iago Boán Francis**, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como directora de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.*

En Santiago de Compostela, ... de de 2020.

Fdo.....

The Rowlingnesque Bestiary in the Harry Potter Saga: Literary and Mythological Sources

This dissertation discusses the powerful animal imagery in the *Harry Potter* Saga and tackles the importance and weight of fabulous creatures in one of the best-selling fictional series of all time by exploring their literary, cultural and mythological roots. The main purpose is to understand and analyze the Rowlingnesque reinterpretation and message by focusing on the physical and moral dimensions of the creatures.

Eight different imaginary animal species have been carefully selected: the dragon, the phoenix, the hippogriff, the unicorn, the centaur, the basilisk, the werewolf and the merpeople. The criteria used for this selection are the weight and importance of these creatures in the plot and narrative of the saga and their powerful symbolism in the cultural background of the Western civilization. We have subjected this significant amount of beasts to a diachronic contrastive and comparative method which enabled us to analyze their presence and significance in the Western European culture from Greco-Roman times until nowadays. Additionally, special attention has been paid to their references in British literary and traditional sources, since our initial belief was that the national folkloric heritage may have been the one with the strongest influence on Rowling for the recreation of her fabulous characters.

This initial hypothesis, however, is not fulfilled since the cryptozoological presence in our corpus, although deeply influenced by the British cultural identity, is profoundly rooted in Classical sources as well as delimited by the complex Christian iconographic system which has defined the European symbolic structure over the last two thousand years. Therefore, our work will explore both the morphological and symbolic meaning of each of the aforementioned creatures in their context to conclude that they cannot escape the author's literary, academic, and personal background, and that the originality of her fictional saga lies in her unlimited capacity for the reinterpretation and combination of preexisting myths, abilities which have helped her to elaborate a bestiary for a world created on her own.

Keywords: Harry Potter, J. K. Rowling, Bestiary, Animal Imagery, British, Classical, Christian, Culture, Literature, Mythology, Reinterpretation

*A mi tutora y gran amiga, Cristina Mourón,
por su inestimable ayuda.
Porque sin sus consejos ni su tiempo, ni esta tesis,
ni otras muchas cosas, se habrían llevado a cabo.*

*A mis padres, Lourdes Francis y Anxo Boán
porque sin ellos, absolutamente nada sería posible.*

*A Javier Abuín, Cristian Arias, Alberto Taboada y Martín Varela,
por un cariño, apoyo y paciencia dignos de una verdadera familia.*

*A Inmaculada Pérez, Ana Díaz, Irene Vilariño, Lucía Campos, Ilina Irawan,
Mikel Bermello, Andrea Jamardo, Lara Pinto, Elisa Gutiérrez y Yurema Caro,
porque mi aventura universitaria no habría sido lo mismo sin todos ellos.*

*A Karen Detrixhe, Ianire Antón, Ricard y Claudia Lloret, Guillermo Díaz,
Darío Eyré, Andrew Creamer, Eva Gómez, Laura Peteiro, Cristina García,
Pilar Alderete, Begoña Sangrador, Jesús y Bárbara Sevillano,
por su facilidad para estar tan lejos y a la vez tan cerca.*

*A Bruno Fernández, Noemí Santiago, Andrea Núñez-Torrón, Uxía Ayala,
Lara Salgado, Sabela Roade, Adolfo Rodríguez, María Alonso,
Esther Figueroa, Luis, Mary y Esther Mourón,
por hacer de Compostela un lugar inolvidable.*

*A mis profesores, Isabel Couselo, Isabel Alcántara, Keka Saco,
Fernando Alonso, Susana Jiménez, Laura Lojo, Jorge Sacido,
Manuela Palacios, Margarita Estévez, M^a José López Couso y Patricia Fra,
Porque cada uno de ellos me ayudó a ser un poco menos ignorante.*

*A Sarah Knight, Sarah Thomas, M. Katherine Grimes,
Alessandra Petrina y Fernando López Casal,
por su desinteresada ayuda a lo largo del camino.*

*A mi abuela, Marina Sobrado,
porque pasan los días y no dejo de echarla de menos.*

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. J.K. Rowling y la saga <i>Harry Potter</i> : recepción, crítica, influencias y fuentes.....	13
1.1. Breve biografía de la autora.....	13
1.2. <i>Harry Potter</i> : recepción crítica.....	17
1.3. <i>Harry Potter</i> y el género fantástico: El legado de J.K. Rowling.....	24
1.4. El fenómeno <i>Harry Potter</i> : cine y videojuegos.....	34
1.5. Fuentes literarias y mitológicas de <i>Harry Potter</i>	37
1.6. Estudios y crítica académica sobre J.K. Rowling y la saga <i>Harry Potter</i>	41
2. Criaturas de aire y fuego.....	51
3.1. El dragón.....	53
3.2. El fénix.....	81
3.3. El hipogrifo.....	107
3. Criaturas de tierra y agua.....	133
3.1. El unicornio.....	135
3.2. El centauro.....	163
3.3. El basilisco.....	209
3.4. El hombre lobo.....	242
3.5. La sirena.....	304

Conclusions.....	342
Bibliografía.....	353
Apéndice I.....	387
Apéndice II.....	388



INTRODUCCIÓN

No podemos dar inicio al presente estudio sin una explicación del lugar que la saga *Harry Potter* ocupa en el panorama de la literatura contemporánea. Hoy en día resulta increíble imaginar que hubo un tiempo en el que nadie sabía quién era Harry Potter, Ron Weasley, Hermione Granger o el castillo de Hogwarts, nombres y referentes que no vieron la luz hasta que en 1997 la editorial británica Bloomsbury lanzó al mercado la primera edición de *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, primera parte de una heptalogía que ha llegado a vender más de 500 millones de ejemplares. Esta publicación fue la responsable de la aparición de una de las celebridades más populares de nuestra época, un mago cuya fama es casi equiparable a la de Merlín, Harry Potter, “The Child Who Lived”.

Como puntualiza Dendle (2011: 410) “the novels collectively form a Bildungsroman for many so-called millennials; almost an entire generation of children has been raised watching Harry grow up alongside them”. De esta manera, casi todas las personas nacidas en la segunda mitad del s. XX conocen la fama del personaje y una parte significativa de este colectivo sabría relacionar a la Casa Slytherin con la serpiente y a Gryffindor con el león dorado. Por tanto, podríamos afirmar que el mundo mágico de J. K. Rowling se halla fuertemente enraizado en la identidad cultural de los Millennials¹. Por consiguiente, antes de comenzar nuestro análisis, consideramos importante definir términos como cultura o identidad, términos que han jugado un papel primordial en nuestra investigación.

En primer lugar, el *OED* (www.oed.com. Último acceso 2.2.2020) define la palabra cultura como “the distinctive ideas, customs, social behaviour, products, or way of life of a particular

¹ Pyörä et al (2017: 1) definen a los *Millennials* o *Generación Y* como a aquellas personas nacidas después de 1980. Esta generación, familiarizada enormemente con las redes sociales, ha tenido un mayor acceso a la educación superior y destacan por su competencia en el uso de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC).

nation, society, people, or period”. Además, este diccionario explica el significado de identidad como “the sameness of a person or thing at all times or in all circumstances; the condition of being a single individual; the fact that a person or thing is itself and not something else; individuality, personality”. Hall (1992: 276) relaciona ambos conceptos afirmando que “the cultural identity bridges the gap between the personal and the public worlds”. Este mismo autor asevera que nos proyectamos a nosotros mismos hacia los demás por medio de la unificación de los múltiples “external agents” que componen nuestro medio, con nuestros valores y con nosotros mismos. Estas condiciones son la que conforman el “proper self” dentro de una sociedad determinada y nos permite tomar consciencia del lugar que debemos ocupar dentro de una cultura y un mundo concretos. Así pues, “cultural identity” se relacionaría con la definición tradicional de folklore, en cuanto que este término expresa “the traditional beliefs, legends, and customs among the common people”. Son, por tanto, estos atributos folklóricos o culturales los que delimitarán tanto la forma de vida de la comunidad como su identidad. En otras palabras, el folklore contribuye a crear un sentimiento de comunidad, en cuanto que proporciona a esta su propia individualidad y así, el folklore será el responsable de la creación de una identidad cultural propia.

Por tanto, con el fin de entender nuestra identidad cultural, se antoja necesario indagar en nuestro folklore, en las creencias y costumbres que constituyen el transfondo de nuestra propia historia. No podríamos entender la civilización occidental actual sin el mundo clásico, cuya presencia percibimos “daily in the languages, the institutions, and the thought of the present world” (Mc Dougal, 2002: 181).

Aunque son muchos los eventos importantes que conforman la historia del mundo clásico, quizá el más importante, de época romana, y que ha marcado el transcurso de la historia es el reconocimiento del cristianismo como religión oficial del Imperio. Haykin (1999: 3) explica que en el año 313 d. C., bajo el mando de Constantino, fue promulgado el Edicto de Milán y consecuentemente el cristianismo fue legalizado en todos los territorios del Imperio. Al

mismo tiempo, este decreto legislativo contribuyó a la creación de los cimientos de la unión entre el estado y la religión, la cual se ha mantenido prácticamente intacta hasta hace poco en la mayoría de los estados occidentales.

Pocos años después, “the Emperor Theodosius gave his full support to the Catholics” (Russell, 1945: 334), hecho que resultó en un nuevo decreto en el año 380 d. C., el Edicto de Tesalónica que establecería al cristianismo como la religión oficial del Imperio Romano. Esta vinculación del cristianismo al poder terrenal fue lo que permitió a esta religión y a sus elementos más característicos sobrevivir hasta nuestros días. Sin embargo, a pesar de su poder simbólico, cabe recordar que los elementos que le acompañan son anteriores al nacimiento de esta fe, puesto que, como explica Charbonneau-Lassay (1991: 11-26), las primeras comunidades humanas ya utilizaban símbolos y emblemas en sus cultos religiosos que, sin duda, formarán parte de la idiosincrasia de la humanidad hasta su extinción.

Los primeros cristianos adaptaron múltiples símbolos y readaptaron sus significados para representar a su Mesías. Tomaron, por ejemplo, de Grecia y Roma, al delfín, al león, al águila o al grifo, así como también se apropiaron del fénix de los egipcios para, de esta manera, y mediante la reinterpretación, codificar su propio dogma de fe. Junto con los elementos visuales, aparecen otros de carácter literario que también son sujetos a interpretación dogmática. El *Physiologus* (s. IV d. C.), definido por McCulloch (1962: 15) como “a compilation of pseudo-science in which the fantastic description of real and imaginary animals was used to illustrate points of Christian dogma and morals”, incorpora la imaginería animal de Grecia y Oriente, así como las fábulas y mitos de cualquier otra cultura con la que hayan tenido contacto los clásicos. De este texto, partirán, más tarde, los bestiarios europeos medievales, como los británicos *Stowe Bestiary* (s. XI), *Abeerden Bestiary* (s. XII), *Northumberland Bestiary* (s. XIII) o *Peterborough Bestiary* (s. XIV).

Como ya se ha mencionado, en sus comienzos, la joven Iglesia cristiana tomó varios símbolos animales asociados con cultos preexistentes. De este modo, aunque dichos símbolos mantuvieron su

significado alegórico, fueron reinterpretados y modificados para el nuevo dogma y así incorporaron un nuevo significado restrictivo, en cuanto que pasaron a designar ideogramas complejos que representaban ideas claras (Alexander, 1950: 242). El cristianismo fue el encargado de adaptar y mantener esta iconografía que sobrevivió a través de los siglos hasta nuestros días, tal y como ilustrará nuestro análisis. Así pues, la presente tesis doctoral explorará también la influencia sobre la obra rowlingiana de la imagerie animal cristiana de la literatura en lengua inglesa producida en Gran Bretaña tras el Edicto de Tesalónica. Para ello, ofreceremos un análisis de la saga *Harry Potter* (1997-2005) en el que se probará que esta, a pesar de su originalidad y en general, no puede substraerse ni a la identidad nacional de Gran Bretaña ni a la de la civilización occidental.

El germen de la idea de esta tesis se puede encontrar en el trabajo de Peggy J. Huey “A Basilisk, a Phoenix, and a Philosopher’s Stone: Harry Potter’s Myths and Legends” publicado en *Scholarly Studies in Harry Potter: Applying Academic Methods to a Popular Text* (2005) en el que la autora analiza brevemente criaturas fantásticas como el basilisco, el fénix, el unicornio o el hipogrifo con el fin de explicar cómo la recreación rowlingiana de las mismas está influenciada tanto por la tradición grecorromana como por la literatura británica precedente. Este tipo de estudio es similar al que han llevado a cabo otros autores como por ejemplo el capítulo de libro de Alessandra Petrina “One Thousand Herbs and Beasts: Medieval Elements in the Harry Potter Saga” e incluido en *Children’s Fantasy Fiction: Debates for the Twenty-First Century* (2005: 161-174) o el de Dagman Hoffmann “The Phoenix, the Werewolf and the Centaur: The Reception of Mythical Beasts in the Harry Potter and their Film Adaptations” en *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts* (2015: 163-176). Sin embargo, pese a la importancia de los trabajos señalados, el número de estudios sobre la relevancia de la identidad cultural en la imagerie animal rowlingiana es escaso si pensamos que en 2001 la propia autora publicó el libro *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, un bestiario basado en su exitosa saga literaria y que ha dado lugar a la serie cinematográfica

Fantastic Beasts (2016- actualidad). Por tanto, la tesis doctoral que aquí presentamos viene a ampliar y completar los trabajos académicos ya existentes sobre el tema, además de poner de manifiesto la importancia de la imaginería animal dentro de la saga literaria de ficción popular más exitosa de los últimos años.

Antes de entrar en materia, se hace necesario proporcionar una definición de nuestro objeto de estudio, los animales fantásticos, ya que será esta la que nos permitirá realizar una minuciosa selección de los elementos que conformarán nuestro corpus de análisis. Boria Sax (2013: 47), consciente de la complejidad del término, propone la siguiente explicación del vocablo en cuestión:

An imaginary animal is a creature that seems to belong to a realm fundamentally different from, yet somehow allied with our own. Its most basic characteristic is the combination of relatively familiar features with heightened alterity. It makes strange characteristics appear familiar, and familiar ones appear strange. This is implicit in many of the terms that are applied to imagery animals: 'monster', 'prodigy', 'wonder', 'freak', 'miracle', 'marvel' and so on.
(Sax, 2013: 47)

En otras palabras, los animales fantásticos podrían considerarse como criaturas que presentan una combinación de características comunes a otros animales o como fenómenos perceptibles de manera empírica para los seres humanos. La existencia de dichos animales imaginarios radicará en la credibilidad de quien es expuesto a sus historias y, en base a su naturaleza o bagaje, unas u otras personas les otorgarán unas características comunes que permitirán la codificación simbólica y alegórica de estas criaturas.

Rowling definirá asimismo el término en su propio bestiario. Sin embargo, este volumen² se enmarca en su universo personal, donde las criaturas fantásticas son reales y donde la categorización de las mismas se antoja más complicado. Rowling (2017) propone una

² Rowling atribuye la autoría ficticia del bestiario al personaje Newt Scamander (ver Apéndice II).

clara diferenciación entre *beings* y *beasts*, definiendo el primero de los términos como “any creature that has sufficient intelligence to understand the laws of the magical community and to bear part of the responsibility in shaping those laws” (Rowling, 2017: xii). Esta definición cataloga automáticamente como *beasts* a todas las criaturas fantásticas, a excepción de los centauros y las sirenas, que, pese a que son perfectamente capaces de comprender y cumplir las leyes, expresaron su deseo de vivir apartados de la comunidad y de ser denominadas como *beasts* (Rowling, 2017: xii). Por consiguiente, estas dos criaturas formarán parte de la larga lista de animales fantásticos rowlingianos (véase Apéndice I) de la que hemos seleccionado los animales fantásticos de nuestro estudio, puesto que las *beasts* rowlingianas encajan con los *imagery animals* de Boria Sax. Así pues, nuestro criterio de selección entronca directamente con las clasificaciones de Rowling y Sax y es el que se ha utilizado para elaborar la minuciosa clasificación de los seres que conformarán nuestro corpus de estudio.

El objetivo principal de nuestra tesis, además de complementar los estudios existentes ya mencionados sobre las criaturas fantásticas en la saga *Harry Potter*, buscará, mediante el análisis de las más relevantes en la obra, dilucidar qué elementos tanto de las fuentes clásicas como de la literatura y tradición británicas toma J. K. Rowling para su reinterpretación y adaptación de estos seres fantásticos. Para la consecución de este objetivo nos centraremos también en las innovaciones que la autora pueda haber introducido y que pueden obedecer al valor alegórico tradicional de las criaturas, a razones estéticas o a una potente simbología innata a su herencia cultural. En otras palabras, nuestro objetivo será intentar desentrañar y reflexionar sobre las razones a las que obedece la reinterpretación, si la hubiere, de las criaturas fantásticas de la saga rowlingiana.

Como ya hemos mencionado, nuestra hipótesis primigenia partía de la premisa de que los animales fantásticos de Rowling estarían fuertemente enraizados en la tradición cultural y literaria británicas (incluidos los bestiarios). No obstante, y como se verá en el análisis, la autora bebe mayoritariamente de las fuentes clásicas y aunque presenta influencias de la tradición literario-cultural de Gran

Bretaña, estas aparecerán en su mayoría en combinación con las grecorromanas. También, como veremos, pese a su representación, la autora tampoco evitará, voluntaria o involuntariamente, impregnar a todo su elaborado código animal con una pátina de cristianismo, una religión que, como hemos señalado, se perfila como la responsable de la codificación del simbolismo animal de Occidente que se ha mantenido viva durante los últimos dos mil años.

La metodología que utilizaremos para llevar a cabo los objetivos antes descritos implica la aplicación de un método literario-cultural. Basándonos en el minucioso y riguroso análisis de la saga *Harry Potter* elaboraremos un exhaustivo corpus con las referencias a los animales fantásticos que consideramos más importantes por su valor argumental, estético, alegórico, y/o simbólico. Así, tras una detallada lectura de la saga que conforma nuestro corpus, concluiremos que las criaturas objeto de análisis serán el fénix, el dragón, el hipogrifo, el unicornio, el centauro, el basilisco, el hombre lobo y la sirena. Más adelante explicaremos los criterios de selección.

En primer lugar, realizaremos un análisis comparativo y contrastivo entre el retrato que Rowling proporciona de las criaturas anteriormente mencionadas en su bestiario con las fuentes grecorromanas, puesto que estas, además de constituir los cimientos de la tradición literaria y cultural occidental, forman parte del bagaje académico de la propia autora que es licenciada en filología clásica por la Universidad de Exeter.

Posteriormente, veremos cómo se recoge a la criatura a analizar en las fuentes cristianas, tanto textuales como ideográficas, para someterla al mismo proceso contrastivo. De entre los documentos religiosos, nos centraremos, muy especialmente, en los bestiarios británicos, a caballo entre las fuentes cristianas y literarias nacionales, ya que estos, además de incluir una descripción simbólica y alegórica del imaginario popular británico, pudieron haber influido con mayor o menor relevancia en la elaboración del propio bestiario de J. K. Rowling, *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001) cuyos retratos criptozoológicos se tendrán en consideración para nuestro análisis.

El mismo procedimiento de análisis se aplicará a las fuentes literario-culturales británicas, subdivisibles en tres tipos diferentes: leyendas y tradicionales populares, literatura canónica y literatura fantástica, contrastándolas con tanto la dimensión física como la alegórico-moral de los seres fantásticos rowlingianos más representativos. Este estudio comparativo-contrastivo está organizado de manera diacrónica, es decir, se comenzará por la irrupción de las criaturas en cuestión en las fuentes clásicas y se terminará con su aparición en la literatura fantástica contemporánea británica. Como se ha señalado, nuestra hipótesis inicial establecida en base a la nacionalidad de la autora, nos llevaba a pensar que las fuentes británicas tendrían un peso mayor, pero tal y como veremos en las conclusiones, su formación en filología clásica tuvo un mayor peso en la construcción de este tipo de personajes.

La clasificación de los animales fantásticos que conforman nuestro estudio se dividen en dos categorías claramente diferenciadas: criaturas de fuego y aire y criaturas de tierra y agua. Para establecer el criterio diferenciador, nos hemos basado en el utilizado por Boria Sax en *Imagery Animals: The Monstruous, the Wondrous and the Human* (2013), aunque con ligeras variaciones. Este autor agrupa a los animales fantásticos en tres categorías diferentes: *Creatures of Fire and Air*, *Creatures of Water* y *Creatures of Earth*, clasificación que, aunque, por supuesto, consideramos apropiada, hemos decidido reducir a dos, manteniendo la categoría de fuego y aire, pero uniendo tierra y agua, ya que muchos de los mitos marinos derivan de los terrestres. Así, como señala South (1987: 6), durante toda la Edad Media y hasta la Ilustración, cada ser acuático contaba con su homólogo terrestre y viceversa. Por ende, consideramos que, del mismo modo que Sax combina aire y fuego, agua y tierra son elementos lo suficientemente cercanos como para estudiar a las criaturas vinculadas a ambos en un único capítulo.

Nuestro corpus de estudio se compone de los textos que constituyen los siete volúmenes de la saga completa de *Harry Potter*. La edición elegida ha sido la de la editorial Bloomsbury de 2013 puesto que, a pesar que no difiere sustancialmente de otras versiones, dicha editorial ha publicado la saga al completo en el mismo año,

peculiaridad que otorga tanto al texto como a nuestro corpus un carácter homogéneo.

Todos los ejemplos del corpus incluidos en nuestro estudio figuran con un formato determinado. En primer lugar se hace referencia al volumen de la saga del cual se ha extraído identificándolo mediante las siguientes abreviaturas: ‘PS’: *Harry Potter and the Philosopher’s Stone* (Vol. 1), ‘CS’: *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (Vol. 2), ‘PA’: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (Vol. 3), ‘GF’: *Harry Potter and the Goblet of Fire* (Vol. 4), ‘OP’: *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (Vol. 5), ‘HBP’: *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (Vol. 6) y ‘DH’: *Harry Potter and the Deadly Hallows* (Vol. 7). A continuación, se indica el año de la edición que hemos empleado y finalmente el número de página, siempre según lo señalado por el texto que corresponde con la versión utilizada para esta tesis.

Para una mayor comprensión del argumento de la saga, hemos incluido dos apéndices al final de la presente tesis doctoral. El Apéndice I, como ya se ha mencionado, incluye a todas las criaturas que conforman el bestiario rowlingiano. El Apéndice II consiste en una descripción resumida de todos los personajes, objetos, eventos o situaciones del universo *Harry Potter* a los que se hace referencia a lo largo de nuestro análisis.

Asimismo y en línea con lo apuntado en el párrafo anterior, consideramos necesario explicar brevemente el argumento de la obra que conforma nuestro corpus que constituye, sin duda alguna, uno de los mayores bestsellers de todos los tiempos. La saga *Harry Potter* narra las aventuras del joven mago del mismo nombre desde el comienzo de su vida estudiantil en el colegio Hogwarts y las trepidantes historias en las que se ve inmerso a lo largo de esa etapa junto a sus amigos Ronald Weasley y Hermione Granger. El argumento principal de la saga, que sirve como hilo conector entre todas sus partes, se centra en la rivalidad del protagonista con el antagonista y encarnación del mal, Lord Voldemort. Desde el principio se explica que este malvado mago asesinó a los padres de Harry cuando este no era más que un bebé para llegar hasta él con el fin de terminar también con su vida, pues Harry parecía ser el niño que

terminaría con Voldemort, según una profecía. Sin embargo, el hechizo del Señor Oscuro se volvió contra él mismo y Harry sobrevivió. Desaparecido y malviviendo durante años, el antagonista recupera sus poderes gradualmente a la vez que Harry va obteniendo un mayor conocimiento mágico gracias a su formación académica. El progresivo empoderamiento de ambos personajes desembocará en una batalla final en el castillo de Hogwarts en el que se enfrentarán los ejércitos del bien con las fuerzas del mal, con victoria del primero.

Esta tesis se estructura en tres capítulos. En el primero incluiremos una introducción a la autora y sentaremos las bases contextuales y literarias de su obra y la repercusión de la misma. Los capítulos dos y tres analizarán las criaturas fantásticas más representativas de la heptalogía con el fin de dilucidar su valor narrativo, estético, simbólico y alegórico. A continuación, proporcionamos una descripción más detallada del contenido de los capítulos en los que se divide nuestro trabajo:

El primer capítulo aporta una breve introducción a la vida de J. K. Rowling y al impacto de *Harry Potter* en la cultura popular en general, aunque también nos centraremos en la literatura, los videojuegos o el cine. En este capítulo hablaremos, además, de la recepción crítica del trabajo rowlingiano y de las posibles fuentes empleadas para la elaboración del mismo. Por último, ilustraremos la repercusión académica de la heptalogía así como las diferentes teorías y enfoques empleados para su estudio.

El segundo capítulo está dedicado a aquellas criaturas pertenecientes a los elementos de fuego y aire: el dragón, el fénix y el hipogrifo. La inclusión del dragón en nuestro corpus está, por una parte, motivada por su valor estético-narrativo, ya que estas misteriosas criaturas han estado presentes en la literatura británica desde *Beowulf* (s. X) y también se pueden encontrar en los bestiarios medievales o en las sagradas escrituras. De este modo, el dragón contribuye a magnificar el carácter fantástico de la trama por su valor estético, se menciona a lo largo de toda la saga y ocupa un espacio relevante dentro de la misma.

Asimismo, el fénix tendrá un peso significativo puesto que, además de su función narrativa específica, dicha criatura posee, como

veremos en nuestro análisis, un valor alegórico extremadamente importante en el imaginario cristiano, circunstancia que permitirá a Rowling caracterizar a esta ave como un emblema de las fuerzas del bien.

Por último, y aunque no es una bestia tradicionalmente británica, el hipogrifo se perfila como uno de los protagonistas de la tercera entrega de la saga (*PA*). Dicho peso narrativo obliga necesariamente a su análisis con el objetivo de esclarecer si la importancia de esta criatura fantástica va más allá de la estética o si realmente encarna un significado alegórico que conlleve un impacto de peso en nuestro corpus.

En el tercer y último capítulo analizaremos a aquellos animales fantásticos vinculados a la tierra y al agua: el unicornio, el centauro, el basilisco, el hombre lobo y la sirena. La inclusión del unicornio en una selección tan detallada y minuciosa puede parecer sorprendente debido a que el animal aparece solamente en dos escenas a lo largo de la trama de toda la saga. Sin embargo, su componente alegórico y su función narrativa resultan realmente excepcionales. La magnitud de la tradición literaria y mitológica que rodea a esta criatura permitirá a la autora introducir al antagonista de la saga mediante el asesinato de un unicornio, hecho que desencadena la obviedad explícita del poder de las fuerzas del mal en el universo *Harry Potter*.

Otra criatura de excepcional relevancia para la trama es el centauro. Firenze y sus congéneres aparecen ya en el *Forbidden Forest* en la primera entrega de la saga (*PS*) y seguirán cautivando al lector a lo largo de toda la heptalogía. Por tanto, su valor narrativo, que radica en sus múltiples y relevantes apariciones en la trama, junto a su componente estético, serán criterios lo suficientemente relevantes como para incluir al centauro en nuestro corpus de análisis.

El basilisco es el antagonista animal principal de la segunda entrega de la saga (*CS*), función que le conferirá una importancia en la trama de gran relevancia, pues su morfología serpentina lo convertirá en alegoría directa del antagonista. De igual modo, el enfrentamiento del basilisco con el fénix ilustrará el valor simbólico de ambas criaturas como la lucha alegórica entre el bien y el mal, una

confrontación entre luz y oscuridad que constituye la base esencial de la trama de la heptalogía desde el primer volumen al último.

Los hombres lobo aparecerán repetidas veces a partir de la tercera entrega del trabajo rowlingiano (*PA*) y ocuparán un rol significativo dentro de la trama. Los dos personajes de la saga representarán tanto la capacidad de Rowling para adaptar las fuentes literario-culturales existentes como su capacidad para reinterpretar y reformular el significado alegórico de estos seres.

Por último, hemos incluido en este estudio a la sirena, una criatura que, pese a que no tiene una gran relevancia en la trama global, jugará un papel fundamental en el *Triwizard Tournament*, acontecimiento de especial relevancia en el argumento de la cuarta entrega de la saga (*GF*) (ver Apéndice II). Es esta, además, la única ocasión en la que la narración discurre íntegramente en el agua. Por tanto, con el fin de incluir representantes de los cuatro elementos occidentales en los que basa su clasificación Boria Sax y que hemos readaptado para la estructura de nuestro trabajo, se antoja estrictamente necesario incluir a esta criatura dentro de las que conforman el imaginario animal rowlingiano.

Por todo lo expuesto hasta aquí, creemos, en definitiva, que el tipo de análisis propuesto en esta tesis doctoral, basado en un estudio contrastivo y diacrónico de las criaturas fantásticas más relevantes del bestiario rowlingiano y sus fuentes literarias y mitológicas supone un método válido, adecuado y útil para obtener una visión de la función simbólica de este tipo de animales a los que la crítica académica especializada no ha dado la importancia que merecen. Sin duda, el análisis que aquí se propone contribuirá a la comprensión de la relevancia simbólica y alegórica de una de las obras literarias en lengua inglesa más exitosas de los últimos tiempos.

1 J.K. ROWLING Y LA SAGA HARRY POTTER: RECEPCIÓN, CRÍTICA, INFLUENCIA Y FUENTES

1.1. BREVE BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Joanne ‘Kathleen’³ Rowling nació el 31 de julio de 1965 en Yate, al sur de Gloucestershire en Reino Unido y su infancia discurrió entre este condado inglés y Chepstow, Gales. Su padre, Peter Rowling, era ingeniero aeronáutico y trabajaba para la compañía *Rolls Royce* en Bristol. Su madre, Anne, desempeñaba la labor de técnico de laboratorio en el departamento de química de la escuela Wydean de Gloucestershire, centro en el que la propia autora cursaría también sus estudios de secundaria.

Desde niña Joanne soñaba con ser escritora pues su infancia transcurrió rodeada de libros. A la temprana edad de seis años escribió su primera historia, *Rabbit*, con un conejo como protagonista, tal y como indica el título. A los once años habría finalizado su primera novela, que narraba las desventuras de los dueños de siete diamantes malditos. Estudió en la Universidad de Exeter, Reino Unido, donde se licenció en estudios clásicos y francés. Muestra innegable de los ricos conocimientos del latín que adquirió con sus estudios superiores son los nombres de los múltiples hechizos y encantamientos que pueblan la saga *Harry Potter*, la mayoría de ellos escritos en este idioma. Así mismo, su bagaje clásico resultará, como veremos, fundamental a la hora de crear sus criaturas fantásticas.

Después de graduarse Rowling se mudó a Londres donde desempeñó multitud de diferentes trabajos entre los que ella misma

³ La letra “K” corresponde a la inicial de Kathleen, el nombre de su abuela paterna. La escritora no tiene segundo nombre, pero el editor de la primera parte de la saga *Harry Potter* consideró que se debía evitar la publicación de un libro de autoría explícitamente femenina por considerar que no cautivaría lo suficiente a los niños y adolescentes de género masculino. (<https://www.jkrowling.com/about/>. Último acceso 14.12.2019)

destaca su labor investigadora para Amnistía Internacional, a la que dedicaba largas horas leyendo misivas de hombres y mujeres que se exponían a ser encarcelados por contar su historia. Esta labor constituyó, según la propia autora, una de las experiencias más inspiradoras de su vida:

My small participation in that process was one of the most humbling and inspiring experiences of my life.
(<https://www.jkrowling.com/about/>. Último acceso 24.11.2019)

Harry Potter comenzó a gestarse en 1990 durante un viaje en tren desde Manchester a la estación de King's Cross de Londres, estación que también desempeñará un papel crucial en la obra. La trama de la heptalogía se desarrolló durante los cinco años posteriores lentamente y a mano, aunque la cantidad de notas, la mayoría tomadas en trozos de diferentes tipos de papel, terminó por ser ingente y Rowling se las llevó al norte de Portugal a donde se trasladó para trabajar como profesora de inglés. Allí, en el año 1992 se casaría con Jorge Arantes y de este matrimonio nacería su primera hija, Jessica, en 1993. La pareja se divorció a finales de ese mismo año y la autora regresó a Reino Unido, concretamente a Edimburgo, con su hija y los tres primeros capítulos de la primera parte de la saga, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Joanne recibió formación como profesora y comenzó a trabajar en escuelas públicas de la zona, aunque continuaba escribiendo en cualquier momento libre del que disponía. Así, una vez terminado el manuscrito, envió los tres primeros capítulos a varios agentes literarios. Uno de ellos respondió pidiendo leer el resto de la novela, lo que para la autora supuso "the best letter I had ever received in my life" (<https://www.jkrowling.com/about/>. Último acceso 24.11.2019)

En junio de 1997 *Bloomsbury Children's Books* publicaría la primera entrega de las aventuras de Harry Potter, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, bajo el nombre J. K. Rowling. A esta la seguirían *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999), *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2000), *Harry Potter and the Order of the Phoenix*

(2003), *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2005), *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2007). Estos siete volúmenes se convirtieron rápidamente en uno de los mayores fenómenos literarios y culturales a nivel mundial.

Además de las novelas que componen la saga *Harry Potter*, Joanne publicó dos libros, en forma de manuales, que se corresponden con los títulos de los utilizados en el colegio Hogwarts, *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001)⁴ y *Quidditch⁵ Through the Ages* (2001)⁶ y donó lo recaudado a *Comic Relief*, una organización caritativa británica. En 2008 lanzó un tercer volumen, *The Tales of Beedle the Bard*⁷, cuyo beneficiario sería su propia ONG infantil, *Lumos*. En el año 2012 vio la luz la compañía digital de la autora, *Pottermore*, una web para fans con noticias de la saga y artículos o contenido incorporado por la propia escritora. En este mismo año también publicó su primera novela para adultos, *The Casual Vacancy*⁸, traducida a cuarenta y cuatro idiomas y adaptada por la BBC para televisión en 2015. Además, bajo el pseudónimo de Robert Galbraith, J. K. Rowling escribe una saga de novela negra cuya primera entrega, *The Cuckoo's Calling*, se publicó en 2013, con gran aclamación por parte de la crítica. Las siguientes partes, *The Silkworm*, *Career of Evil* y *Lethal White* se publicaron en 2014, 2015 y 2018⁹. Los tres primeros títulos fueron adaptados a la televisión por

⁴ Este volumen supone una compilación de los animales fantásticos del universo *Harry Potter*. En la ficción es uno de los manuales que tienen que adquirir los estudiantes de Hogwarts para sus clases y el autor es el mago Newt Scamander.

⁵ Uno de los ejemplos de la enorme popularidad de la saga *Harry Potter* es la práctica real de este juego cuya popularidad se puede comprobar en la celebración real de diversos torneos como la *US Quidditch World Cup*, en la que participan diversos equipos universitarios de este deporte de todo el país (<http://usqwcup.com/about/>) (Último acceso 23.12.2019).

⁶ Este título recoge diversas particularidades del deporte más popular del mundo mágico de *Harry Potter*, el quidditch, a través de su historia. En el libro pueden encontrarse secciones como las reglas para su práctica, equipaciones deportivas necesarias o diversos equipos y jugadores célebres.

⁷ Colección de cuentos populares famosos entre los niños del mundo de ficción rowlingiano.

⁸ Esta novela, completamente apartada del universo fantástico que hizo célebre a la escritora, narra el conflicto ocasionado por una vacante en el consejo parroquial de un pequeño pueblo inglés.

⁹ Esta saga, todavía en desarrollo, está protagonizada por Cormoran Strike, un veterano de Afganistán que se convierte en detective privado y por su ayudante Robin Ellacott. Juntos

parte de la cadena de televisión *BBC One*. En 2016 y en colaboración con el dramaturgo Jack Throne y con el director John Tiffany, Joanne retomó a su protagonista más famoso y escribió una obra teatral, *Harry Potter and the Cursed Child*, que actualmente se representa en *The Palace Theatre* de Londres y en el *Lyric Theatre* de Broadway, Nueva York. El guión, publicado en julio de 2016, alcanzó de manera automática lo más alto de las listas de ventas en varios países. Además, la representación ha gozado de una gran aceptación por parte de la crítica especializada, como podemos leer en la reseña que le dedica *The New York Times*, donde se la define como “a process that involves folding stories into stories, collapsing years into minutes and making dreams feel eternal, and more vivid than reality” (Brantley, 2018).

Por último, es necesario señalar que la autora de *Harry Potter* ha sido galardonada con numerosos premios y reconocimientos entre los que destacan los siguientes: escritora del año de la *Booksellers Association* (1998 y 1999), la Orden del Imperio Británico (2001), el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia (2003), la *Blue Peter Gold Badge* (2007), el *James Joyce Award* del University College de Dublin (2008), *Chevalier de la Legion d'Honneur* francesa (2009), el *Premio Hans Christian Andersen* (2010) y el *PEN America Literary Service Award* (2016).

Esta breve biografía y el reconocimiento de su obra a nivel tanto nacional como internacional nos da una idea del gran impacto que la saga *Harry Potter* ha tenido en el ámbito cultural y literario de las últimas décadas y que se explicará en las siguientes secciones de este capítulo. Baste apuntar aquí que en 2017 un ejemplar de la primera edición de la saga se subastó por nada más y nada menos que 18.000 dólares, un valor que, aunque alto, no supera los 250.000 dólares por el que se vendió otro de estos singulares ejemplares en 2013 que incluía un comentario manuscrito de la autora acompañado de veintidós ilustraciones originales realizadas por ella misma. El dinero recaudado se destinó a fines benéficos.

resolverán a lo largo de las mismas una serie de crímenes, que, aunque aparentemente aislados en un principio, se conectan entre sí.

1.2. *HARRY POTTER*: RECEPCIÓN CRÍTICA

El 26 de junio de 1997 la editorial británica *Bloomsbury* lanzó al mercado un libro titulado *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Roy (2014) señala que la primera tirada de esta obra fue de solamente quinientos ejemplares, trescientos de los cuales se vendieron directamente a diversas bibliotecas. Eccleshare (2002: 7) explica que el agente que consiguió vender esta obra fue Christopher Little, quien se pasó un año entero enviando copias del manuscrito a diferentes editoriales hasta que consiguió vender tanto el primer ejemplar como los otros seis que componen la serie a Barry Cunningham, director de *Bloomsbury Children's Books* por aquel entonces quien realizó un enorme trabajo de promoción de la primera parte de la saga rowlingiana. Cunningham era un gran conocedor de técnicas de marketing y también tenía experiencia en el descubrimiento de nuevos autores de fantasía como Carol Hughes (Eccleshare, 2002: 7).

Conscientes de lo complicado que iba a resultar dar a conocer a un autor novel, *Bloomsbury* envió copias de *Harry Potter and the Philosopher's Stone* a una selecta lista de escritores, críticos y libreros relacionados con el campo de la literatura infantil y juvenil con el fin de lograr obtener críticas positivas que, a su vez, atrajesen la atención de otros en el momento del lanzamiento del libro. De este modo, la contraportada de la primera edición cuenta con entusiastas reseñas como las siguientes:

‘Splendid stuff! It’s got the right mix of normal life versus magic to make it extraordinary and hugely readable!- David Morton of Daisy & Tom, the one-stop children’s shop in London.

‘Mystery, magic, a spectacular cast of characters and a splendid plot- this is a bold and confident debut from a splendid writer and storyteller’- Lindsay Fraser, Book Trust Scotland
(Eccleshare, 2002: 9)

Poco después de su publicación, la prensa nacional arroja críticas enormemente positivas. *The Guardian*, por ejemplo, sitúa a la autora junto a otros grandes autores del género como Roald Dahl:

And Harry Potter, the hero of the tale, could assume the same near-legendary status as Roald Dahl's Charlie, of the chocolate factory fame.
(Glaister, 1997)

El éxito de la novela trascendió su país de origen y, de este modo, el 1 de septiembre de 1998 se publicó en Estados Unidos bajo el título *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Al otro lado del Atlántico se convirtió rápidamente en un éxito de ventas y medios como *USA Today* lo publicitaron como un libro adecuado también para un público adulto a la altura de otras grandes obras de la literatura fantástica:

Harry Potter also has echoes of children classic Charlie and the Chocolate Factory and C. S. Lewis' Chronicles of Narnia
(Hainer, 1998)

Del mismo modo elogian a la autora otros medios importantes como *The New York Times*:

Much like Roald Dahl, J. K. Rowling has a gift for keeping the emotions, fears and triumphs of her characters on a human scale, even while the supernatural is popping out and over.
(Winerip, 1999)

Pese a lo positivo de las críticas anteriormente mencionadas, no todos se rindieron al talento y la magia de J. K. Rowling, como puede apreciarse en el artículo "Why Harry Potter Does not Call a Spell Over Me" del escritor y crítico literario Anthony Holden para *The Guardian*, en el que ataca cada uno de los aspectos de *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999) desde el estilo o el argumento hasta el desarrollo de los personajes en la obra:

J.K. ROWLING Y LA SAGA HARRY POTTER: RECEPCIÓN, CRÍTICA, INFLUENCIA Y FUENTES

What I do object to is a pedestrian, ungrammatical prose style which has left me with a headache and a sense of a wasted opportunity. If Rowling is blessed with this magic gift of tapping into young minds, I can only wish she had made better use of it. Her characters, unlike life's, are all black-and-white. Her story-lines are predictable, the suspense minimal, the sentimentality cloying every page. (Did Harry, like so many child-heroes before him, HAVE to be yet another poignant orphan?)
(Holden, 2000)

No toda la crítica estadounidense muestra admiración por la obra rowligniana, tal y como pone de manifiesto la reseña de *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (1998) del crítico y profesor de la Universidad de Yale, Harold Bloom. En su artículo "Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes" publicado por *Wall Street Journal* afirma que, a su juicio, la lectura del volumen resulta del todo innecesaria:

Though the book is not well written, that is not in itself a crucial liability. It is much better to see the movie, 'The Wizard of Oz,' than to read the book upon which it was based, but even the book possessed an authentic imaginative vision. 'Harry Potter and the Sorcerer's Stone' does not, so that one needs to look elsewhere for the book's (and its sequels') remarkable success.
(Bloom, 2000)

Además, también hace hincapié en lo básico que le parece el estilo de la autora y la escasez de recursos que, en su opinión, maneja:

Her prose style, heavy on cliché, makes no demands upon her readers. In an arbitrarily chosen single page—page 4—of the first Harry Potter book, I count seven clichés, all of the 'stretch his legs' variety.
(Bloom, 2000)

Lo que parece evidente, a la vista de todos los extractos citados con anterioridad, es que la saga *Harry Potter* no dejó indiferente a nadie. De hecho, la obra trascendió la crítica literaria especializada más general y tuvo una gran repercusión en la crítica literaria cristiana que, desde un primer momento, abogó por hacer una lectura religiosa de la misma. Hay voces dentro de este grupo de críticos que sostienen que *Harry Potter* promueve el paganismo y el culto a Satán. En el artículo "The Perils of Harry Potter" publicado en la revista *Christianity Today* Jacqui Komschlies llega a equiparar el mensaje pagano de las novelas con beber "common rat poison" (Komschlies: 2000). El periodista especializado en sociología, religión y cultura pop, Richard Abanes en su libro, *Harry Potter and the Bible* acusa a Rowling de promover "unbiblical values" (2001: 6) y asevera que sus personajes, especialmente el protagonista, carecen de código ético porque la razón que les mueve es su propio egoísmo, actitud completamente opuesta a las enseñanzas bíblicas (Abanes, 2001: 16). Otro autor, Boffetti, en "Not Quite Narnia: The Harry Potter Books in Review" (1999), concuerda con Abanes en la transgresión de los valores cristianos que cometen los personajes de la saga:

the chief motivation for most characters in the books, including Harry, appear to be revenge, whether it's getting back at Lord Voldemort or the school bully.

Fitzgerald-Stock (2001: 114-115), en consonancia con los detractores cristianos anteriores, también pone de manifiesto que la obra rowlingiana glorifica el ocultismo y que, debido a la rebeldía del personaje de Harry, que constantemente se salta las normas de la escuela, esta novela constituirá un ejemplo claramente negativo para el joven público al que va dirigido.

Las múltiples reacciones negativas del ámbito religioso facilitaron que los libros de J. K. Rowling se ganasen el dudoso honor de convertirse en "the most challenged and banned books of our time" (Gupta, 2003: 18). Este mismo autor explica que, de acuerdo con la Oficina de la Asociación Americana de Bibliotecas para la libertad intelectual, las novelas alcanzaron las posiciones más altas en el ranking de censura durante tres años consecutivos, de 1999 a 2001.

Esta institución llegó a recibir la petición, por parte de dieciséis estados, de la retirada de la obra de las bibliotecas públicas (Gupta, 2003: 18).

Con todo, no son pocas las voces defensoras de la obra de J. K. Rowling entre la comunidad cristiana. Neal en *The Gospel According to Harry Potter* (2002) justifica que los protagonistas rompan las normas y mantiene que esto no constituye ni un ejemplo negativo ni una violación del código moral cristiano, sino que obedece a una motivación necesaria de servir a un bien mayor:

Some may be troubled that Harry broke school rules [...]. For those attuned to such details, it might be noted that they were willing to break a lesser rule to accomplish the greater good of protecting the whole school. However, they did risk punishment to do so, were caught, and willingly accepted their punishment as fitting because they did break the rules.
(Neal, 2008: 25)

Granger (2003: xiii) en *The Hidden Key to Harry Potter* (2003), al igual que Neal, sostiene que muchos cristianos han malinterpretado el mensaje profundamente cristiano de la autora y que estas novelas no obedecen a otro objetivo que el de guiar al lector hacia un comportamiento moralmente responsable dentro de la sociedad.

Birmingham (2005: 207) considera poco adecuado que algunos fundamentalistas condenen la obra por promover el ocultismo y el satanismo, ya que lo que refleja la magia de Harry no es más que una readaptación de la alquimia medieval, disciplina que no se limita a convertir el plomo en oro o a la fabricación de la piedra filosofal para obtener la vida eterna, sino que lo que busca esencialmente es “the transformation of the alchemist’s sinful soul into a pure soul” (Birmingham, 2005: 207), proceso, que como explica esta autora, no supone más que una alegoría de los sacramentos, ya que del mismo modo que estos representan los canales a través de los que se manifiesta la gracia de Dios, el proceso alquímico purifica y perfecciona el alma en concordancia “with the metallurgical perfection of a base metal into gold” (Birmingham, 2005: 208).

En un término medio de la interpretación cristiana de la obra que analizaremos en esta tesis encontramos el estudio de Murphy, *Jesus Potter Harry Christ* (2011) quien sostiene que, a pesar de que muchos “religious conservatives claimed that Rowling’s stories encouraged children to embrace witchcraft” (Murphy, 2011: vii), las novelas que narran las aventuras del joven mago son en esencia “a Christian story, which parallels the story of Jesus Christ and thus can help open a dialogue between Christians and the broaden public” (Murphy, 2011: viii). Aunque el título de este estudio podría llevarnos a pensar que la finalidad del mismo es adoctrinar al lector, Murphy busca, a través de los paralelismos existentes entre Harry y Jesús, demostrar que quizá “the deeds and events ascribed to this Jesus” carezcan de rigor histórico y que, al igual que Harry bebe del personaje que protagoniza el Nuevo Testamento, Jesús pudo haber sido “primarily inspired by a historical figure or previous literary traditions and characters” (2011: xi). Murphy no intenta negar la existencia de Cristo, pero sí demostrar que el personaje histórico y el recogido por las Sagradas Escrituras podrían pertenecer a realidades diferentes.

En este punto, una vez analizada brevemente las diversas opiniones que ha generado la *Saga Harry Potter* dentro de diferentes sectores religiosos, es importante comentar las declaraciones que la propia Joanne Rowling hizo sobre el carácter cristiano de su obra en una entrevista de la revista *Time* en 2007. La autora, consciente de la crítica a sus novelas en diversos ámbitos religiosos, explica que los valores que sus personajes transmiten no son exclusivamente cristianos y que su intención no es el proselitismo¹⁰:

¹⁰ La autora, en una entrevista con Max Wyman para *The Vancouver Sun* (2000) se declara cristiana y creyente y señala, además, que el cristianismo influyó en el desarrollo de su obra:

Is she [J. K. Rowling] a Christian? "Yes, I am," she says. "Which seems to offend the religious right far worse than if I said I thought there was no God. Every time I've been asked if I believe in God, I've said yes, because I do, but no one ever really has gone any more deeply into it than that, and I have to say that does suit me, because if I talk too freely about that I think the intelligent reader, whether 10 or 60, will be able to guess what's coming in the books."
(Wyman, 2000)

J.K. ROWLING Y LA SAGA *HARRY POTTER*: RECEPCIÓN, CRÍTICA, INFLUENCIA Y FUENTES

"At least as much as they've been attacked from a theological point of view," she says, the books "have been lauded and taken into pulpit, and most interesting and satisfying for me, it's been by several different faiths." The values in the books, she observes, are by no means exclusively Christian, and she is wary of appearing to promote one faith over another rather than inviting people to explore and struggle with the hard questions.

(Rowling en Gibbs, 2007)

Rowling también sostiene que su obra difiere de la de C. S. Lewis en cuanto que no persigue convertir al lector al cristianismo y añade que la moral y la religión no son términos ligados intrínsecamente:

Rowling's religious agenda is very clear: she does not have one. "I did not set out to convert anyone to Christianity. I wasn't trying to do what C. S. Lewis did. It is perfectly possible to live a very moral life without a belief in God, and I think it's perfectly possible to live a life peppered with ill-doing and believe in God."

(Rowling en Gibbs, 2007)

Como conclusión, cabe hacer hincapié en el hecho de que la saga *Harry Potter*, con sus múltiples defensores y detractores, parece no haber dejado indiferente a nadie. Es esta una heptalogía que ha llegado a vender más de 500 millones de ejemplares en todo el mundo y cuya influencia, como explica Dendle (2011: 410), tanto en su formato literario como en las múltiples adaptaciones transmediales, ha marcado a toda una generación, llegando a formar parte indisoluble de la identidad cultural de los Millennials.

1.3. *HARRY POTTER* Y EL GÉNERO FANTÁSTICO: EL LEGADO DE J. K. ROWLING

Mato Collazo (2014: 27) explica que no existe una definición del género fantástico que pueda considerarse definitiva, puesto que “casi todos los críticos coinciden en el hecho de que la literatura fantástica incorpora un elemento en la narración que el lector o espectador puede considerar sobrenatural, inexplicable o imposible”. Consecuentemente, la falta de definición provocaría un desasosiego en el lector que levantaría múltiples dudas sobre la naturaleza del texto. Durante los últimos años el término 'fantasía' como señala Mariño Arias (2011: 21) se ha aplicado indistintamente a cualquier texto que no priorice una visión realista de mitos, cuentos, leyendas, ciencia ficción o terror, una idea que Jackson (1993: 13) comparte al señalar que las obras encuadradas dentro del género son “literature which does not give priority to realistic representation”. Clute & Grant (1999: 338) apuntan también a las dificultades existentes a la hora de establecer una definición del término *fantasía* y enumeran varios elementos que, tradicionalmente, han permitido la identificación del género como *bondage*, *recognition* o *eucatastrophe*.

Para Gálvez Gómez (2017:14) el primero de estos elementos estaría directamente relacionado con la injusticia que sufre un mundo, un reino, o una tierra castigada por las fuerzas del mal. *Recognition* aludiría al momento en que los protagonistas de la trama son conscientes del peligro y se enfrentan a su realidad tomando decisiones como librar una guerra o destruir un poderoso objeto. A esta fase de reconocimiento le seguiría una de liberación en la que se salva al mundo de la amenaza del poder del mal. Por último, la *eucatastrophe* se definiría como ese “unexpected turn in the plot-normally a positive one” (Gálvez Gómez, 2017: 14).

Más allá de los elementos tradicionales que permiten la identificación de la fantasía, la crítica moderna del género también ha hecho hincapié en la necesidad de tejer una red de diferentes subgéneros que delimiten los diferentes ámbitos que abarca. Con todo, no es sencillo que una obra encaje en una única categoría:

J.K. ROWLING Y LA SAGA HARRY POTTER: RECEPCIÓN, CRÍTICA, INFLUENCIA Y FUENTES

Es frecuente que una obra literaria no pertenezca a un solo género, puesto que se han dado pocos casos de obras “puras” que se puedan adscribir a un solo apartado, en cada una de ellas se verán elementos susceptibles de aparecer en otros géneros.

(Mato Collazo, 2014: 49)

La primera y necesaria diferenciación a establecer entre los subgéneros de la fantasía es la existente entre *High Fantasy* y *Low Fantasy*. Estos dos subgéneros, como explica García Davis (2000: 495) se diferencian principalmente en la caracterización del lugar donde se desenvuelve la trama que, en la *High Fantasy*, discurre en un mundo secundario, cuya periodización es arbitraria y permite, por sus características sociales o estéticas, una asociación con la época medieval europea. Este tipo estaría intrínsecamente ligado a lo que Mendlesohn (2002: 175) denomina como *Inmersive Fantasy*, un subgénero donde la acción se desarrolla íntegramente en un mundo paralelo, creado e imaginario. Así, como explica Tolkien, en este tipo de fantasía el narrador crea junto con lector una construcción imaginaria que conduce directamente al segundo a una 'creencia secundaria' (*secondary belief*). Este efecto se produce cuando el lector se ha adentrado lo suficiente en la historia como para encontrar una lógica ordenada en las reglas que rigen ese mundo secundario:

The story-maker proves a successful “sub-creator”. He makes a secondary world which your mind can enter. Inside it, what he relates it is “true”: it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were inside.

(Tolkien en Drout, 2007:438)

Dentro de este subgénero podrían incluirse obras como la trilogía *The Lord of the Rings* de J. R. R. Tolkien (1954- 1955) o la heptalogía *A Song of Ice and Fire* de George R. R. Martin (1996- actualidad).

En contraposición a la *High Fantasy* se encuentra la *Low Fantasy*, que podría definirse como “a set of stories featuring non-rational happenings that are without causality or rationality because

they occur in the rational world where such things are not supposed to occur” (Zahorski & Boyer en Stableford, 2005: 256). Así pues, tal y como ya se ha dicho, este subgénero se diferencia de la *High Fantasy* en que la acción discurre total o parcialmente en un mundo real con el que el lector está totalmente familiarizado.

Dentro de la *Low Fantasy*, podría establecerse otra subdivisión en dos categorías, *Intrusive Fantasy* y *Portal Fantasy*. En la primera de ellas, los elementos mágicos se incorporan al mundo real, en el que los protagonistas llevan vidas totalmente normales que se ven perturbadas por acontecimientos sobrenaturales. En este subgénero es común también que el protagonista sea el único personaje que, a través de uno o más sentidos, perciba los elementos fantásticos (Mendlesohn, 2001: 177). Algunas obras que podrían enmarcarse en este subgénero son *The Vampire Chronicles* de Anne Rice (1996-2014) o *Count Scar* de C. Dale Brittain (1997).

En cualquier obra de *Portal Fantasy* se produce un desplazamiento de los personajes entre el mundo real y el imaginario conectados a través de un portal (Mendlesohn, 2001: 173). La barrera entre una y otra dimensión se traspasa mediante el uso de algún recurso narrativo; ya sea un armario como en *The Lion, the Witch and the Wardrobe* de C. S. Lewis (1950), mediante el vuelo como en *Peter Pan* de J. M. Barrie (1911) o atravesando un pasadizo secreto de una estación de tren (King's Cross) en el centro de Londres como en *Harry Potter and the Philosopher's Stone* de J. K. Rowling (1997). Este enlace va más allá del mero desplazamiento físico ya que el mundo fantástico se rige por una sociedad con unas leyes propias con las que los personajes han de familiarizarse para así ir madurando progresivamente. García Davis (2000: 447) asevera que este tipo de obras pueden considerarse *Bildungsroman*, puesto que una vez que los personajes cruzan el portal, comienzan un proceso de evolución y reeducación que fructificará en una versión más madura de sí mismos. Este tipo de narrativa también se enmarca en las denominadas *Quest Novels*, ya que como asegura Mendlesohn, “they almost always proceed in a linear fashion with a goal which must be met” (2001: 171). Mato Collazo (2014: 69) afirma que dentro de la *Portal Fantasy* pueden diferenciarse otros dos subgéneros derivados, la

Young Adult Fantasy y la *Crossworlds Fantasy*. Al estar principalmente encaminado hacia un público adolescente, el primero de ellos está generalmente protagonizado por personajes situados en una franja de edad similar a la del público hacia el que va dirigido. Estas obras buscan ilustrar el proceso de maduración de niño a adulto estableciendo puentes conceptuales entre ambas etapas vitales. Aquí entrarían obras como *The Witch, the Lion and the Wardrobe* de C. S. Lewis (1950) o *The Axe and the Throne* de M. D. Ireman (2014). Por otro lado, en la *Crossworld Fantasy* la trama principal comienza una vez que el protagonista o los protagonistas han llegado al mundo fantástico en el que viven su aventura. Generalmente, el protagonista tiende a presentar una característica que le permite convertirse en un héroe y, asimismo, los personajes de este mundo imaginario suelen asociarle con alguna profecía. Dentro de esta categoría encajarían obras tan diferentes como *The Chronicles of Narnia* de C. S. Lewis (1950- 1956) o *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* de Mark Twain (1889).

La conclusión a la que llegamos con respecto a la saga *Harry Potter*, de acuerdo con la categorización que la crítica especializada hace del género fantástico, es que, obviamente, encaja dentro del mismo, teniendo en cuenta, además, las características enumeradas por Clute & Grant en su *Encyclopedia of Fantasy* (1999). Así pues, el *bondage* o la injusticia están representados por el régimen que lidera Lord Voldemort al mando de los Death Eaters. El momento de *recognition* por parte de los protagonistas no es único, sin embargo. El primero se produciría cuando Harry escucha la profecía sobre su destino:

‘The one with the power to vanquish the Dark Lord approaches... Born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies... and the Dark Lord will mark him as equal, but he will have power the Dark Lord knows not... and either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives... the one with the power to vanquish the Dark Lord will be born as the seventh month dies...’
(OP, 2013: 741)

De todas formas, pese a que podríamos considerar esta profecía como el momento de *recognition*, la autora deja al lector la interpretación definitiva de la misma, es decir, ¿se refiere la profecía a Harry o no? En palabras del profesor Dumbledore:

‘The odd thing, Harry,’ he said softly, ‘is that it may not have meant you at all. Sybill’s prophecy could have applied to two wizard boys, both born at the end of July that year...’
(OP, 2013: 741)

Aun así, el protagonista, asume que él es el elegido para liberar al mundo mágico del malvado Voldemort, una convicción refrendada por el profesor Dumbledore cuando le habla de los Horcruxes, los mágicos objetos en los que reside el poder de Voldemort. Tras la muerte del director de Hogwarts, Harry es consciente de que su destino es destruirlos y acabar con el maligno:

‘Then I’ve got to track down the rest of the Horcruxes, haven’t I?’ said Harry, his eyes upon Dumbledore’s white tomb, reflected in the water on the other side of the lake. ‘That’s why he wanted me to do, that’s why he told me all about them. If Dumbledore was right- I’m sure he was- there are still four of them out there. I’ve got to find them and destroy them and then I’ve got to go after the seventh bit of Voldemort’s soul, the bit that’s still in his body, and I’m the one who’s going to kill him.’
(HBP, 2013: 606)

Quizá el más relevante de los procesos de *recognition* que nos encontramos en la saga es el que se produce cuando Harry “understands his true nature and willingly accepts the challenge of embracing death at the young age of 17” (Alderete Díez, 2019). El protagonista toma consciencia de su verdadero destino y de que su sacrificio es completamente necesario para “destroy this serial killer and to stop his friends dying and suffering” (Alderete Díez, 2019),

una última *recognition* que en la obra se refleja de la siguiente manera:

Finally, the truth. Lying with his face pressed into the dusty carpet of the office where he had once thought he was learning the secrets of victory, Harry understood at last that he was not supposed to survive. His job was to walk calmly into Death's welcoming arms. Along the way, he was to dispose of Voldemort's remaining links to life, so that when at last he flung himself, the end would be clean, and the job that ought to have been done in Godric's Hollow would be finished: neither would live, neither could survive.
(DH, 2013: 554)

Finalmente, también nos encontramos con el momento de *eucatastrophe*, una fase que, de acuerdo con James (2012: 64) constituye "the final turn in the plot" y que se produce cuando Harry muere y resucita poco después gracias a la *Resurrection Stone*. Así, gracias a que el protagonista lidió con y superó el proceso de *recognition*, la trama llega al clímax de la *eucatastrophe*, "the sudden joy produced by a happy ending" (Gálvez Gómez, 2017: 17).

Una vez enmarcada la saga dentro del género fantástico, también se antoja necesario analizar en qué subgénero o subgéneros encajaría. La primera categorización que se le puede aplicar es la de obra de *Low Fantasy*, dado que la historia del protagonista comienza en el Londres contemporáneo para progresivamente desembocar en un mundo secundario, el de Hogwarts. Por tanto, en la trama coexisten el mundo real y un mundo imaginario. Al mismo tiempo, dentro de la *Low Fantasy*, la saga *Harry Potter* podría adscribirse al subgénero de *Portal Fantasy* puesto que la historia comienza realmente una vez que el protagonista descubre que es un mago y viaja a la escuela Hogwarts para formarse. Como ya hemos apuntado, para acceder al tren que lleva a la escuela se ha de cruzar un pasadizo mágico situado entre los andenes 9 y 10 de la estación de King's Cross en Londres, ahora mundialmente conocido como andén 9 y 3/4.

La siguiente subcategorización resulta más complicada, si pensamos que *Harry Potter* podría encuadrarse dentro de *Young Adult Fantasy* (o, incluso, llegar a ser considerada un *Bildungsroman*) por ser el protagonista un niño de 11 años que va creciendo en cada novela hasta convertirse en un adulto pasando por un proceso de maduración en el que se reflejan los cambios propios de la adolescencia del mundo primario. A medida que Harry crece y madura, las novelas van adquiriendo un carácter cada vez más oscuro y a partir del cuarto libro, en el que Harry cumple 14 años, se aprecia como la saga muta desde un “middle-grade chapter book to young adult novels” (Cockrell, 2002: 26).

Al mismo tiempo, la heptalogía podría ajustarse a la *Crossworld Fantasy* ya que desde su llegada al mundo mágico el resto de los personajes identifica a Harry con el héroe de la profecía que destruirá a las fuerzas del mal y cuyo destino, como se ha señalado anteriormente, es enfrentarse en combate a Lord Voldemort. Por tanto, podemos concluir que la saga que constituye el corpus de análisis de esta tesis pertenece al género de la fantasía, concretamente a la *Low Fantasy* y que, dentro de esta última, se enmarcaría dentro de las categorías de *Crossworld Fantasy* y *Young Adult Fantasy*.

La obra de J. K. Rowling a la que algunos críticos de principios de este siglo definieron como “ungrammatical” (Holden, 2000) o “not well written” (Bloom, 2000) y acusaron de no exigir nada a sus lectores (Bloom, 2000) ha tenido, además, una enorme influencia en muchos autores del género de la literatura fantástica de los últimos años. El hecho de que Rowling haya dejado a un lado el género de la *High Fantasy* y se haya decantado por situar la trama de su obra en la Inglaterra contemporánea hace que el mundo imaginario y el mundo real establezcan una conexión tan estrecha que se inculca en el lector la creencia en la presencia de “wizards and witches in the world we inhabit here and now” (Cockrell, 2002: 15). Esta honda conexión entre el mundo tangible y una realidad paralela en la que los hechiceros van a una escuela para desarrollar sus poderes puede verse también en la trilogía *The Magicians* de Lev Grossman (2009-2014). Esta popular saga, que fue adaptada a la pequeña pantalla por *Syfy* en 2015 y cuya emisión todavía no ha finalizado, cuenta la historia de

J.K. ROWLING Y LA SAGA *HARRY POTTER*: RECEPCIÓN, CRÍTICA, INFLUENCIA Y FUENTES

Quentil Coldwater, un adolescente de Brooklyn que justo antes de entrar en la universidad descubre que es un mago y que ha sido aceptado en la prestigiosa institución mágica Brakebills College, un exclusivo centro secreto para los magos más talentosos. Dicha escuela, que claramente evoca a Hogwarts, está situada en el mundo de Fillory en el que el protagonista vivirá sus aventuras. Es más, el periódico estadounidense *The New York Times* pone de manifiesto la similitud de la trama de la obra de Grossman con la de Rowling a la que define como un *Harry Potter* para adultos:

Brakebills will remind readers of Hogwarts, though with more illicit fondling. Grossman has written what could crudely be labelled a Harry Potter for adults. He takes the rudiments of that story – an alternate society of magicians bumpily coexist our own- and injects mature themes.

(Agger, 2009)

En la revista *Entertainment Weekly*, el propio autor se proclama un gran admirador de la saga de J. K. Rowling, de la que no niega haber bebido directamente para situar la trama de su obra:

“The first half of *The Magicians* is obviously, among other things, kind of glossing Harry Potter [...]. I’m a big Harry Potter fan; I love Harry Potter. One of the reasons I wrote this is because I was in between *Order of the Phoenix* and *Half-Blood Prince*, and I needed something to get me through the way”

(Grossman en Shamsiam, 2014)

Otra popular saga de fantasía en la que se aprecia la influencia de Rowling es la de Rick Riordan, *Percy Jackson and the Olympians* (2005-2009), hexalogía que ha logrado vender más de 45 millones de copias en todo el mundo y cuyos dos primeros volúmenes han sido adaptados a la gran pantalla por 20th Century Fox. Este bestseller, como señala Williams (2012), guarda muchos paralelismos con la

heptalogía de la escritora británica, en cuanto que ambos protagonistas asisten a internados para niños con poderes especiales (Hogwarts y Camp Half-Blood¹¹). Tanto Percy como Harry utilizan pasadizos para acceder a mundos secretos (la estación de King's Cross y el Empire State Building) y ambos cuentan con fieles amigos como Ron y Hermione o Groverand y Annabeth. Pese a estas evidentes similitudes, Riordan, en una entrevista para *The Guardian*, hace hincapié en que la mayor influencia que ha tenido Rowling sobre su obra son las referencias que la autora hace a la cultura clásica y expresa su admiración por el manejo de la misma (Riordan en Williams, 2012). Esta reflexión de Riordan está intrínsecamente vinculada al estudio llevado a cabo en esta tesis, centrado, como ya hemos comentado, en la reinterpretación, adaptación e innovación de las criaturas fantásticas más relevantes en la saga. Además, este escritor estadounidense admite el papel fundamental que la figura de Rowling jugó en su profesión de profesor, explicando que, sus estudiantes se negaban a leer cualquier otra obra del género que no fuese *Harry Potter*, dándose cuenta, entonces, de que “there’s nothing else this good” (Riordan en Williams, 2012). Riordan agradece también a la escritora inglesa que con su obra abriese el enorme mercado que constituye actualmente la literatura fantástica juvenil:

“It made publishers aware there was a market for children’s literature, and it convinced me, as it convinced a lot of writers, that writing for children was a viable thing to do”

(Riordan en Williams, 2012)

Otra importante escritora que bebe de la *saga Harry Potter* es la autora norteamericana Donna Tartt, ganadora del premio Pulitzer en 2014 por su obra *The Goldfinch* (2013) que, aunque no pertenece al género fantástico, incluye referencias a la saga de J. K. Rowling:

“Hah. Harry Potter,” he said, as he looked me over.

¹¹ La conexión entre el nombre del internado de la obra de Riordan con la saga rowlingiana resulta más que obvia pues el sexto volumen de la heptalogía se titula *Harry Potter and the Half-Blood Prince*.

“Fuck you,” I said listlessly. It was not the first time, in Vegas, I’d heard the Harry Potter comment. My New York clothes- khakis, white oxford shirts, the tortoiseshell glasses which I unfortunately needed to see- made me look like a freak at a school where most people dressed in tank tops and flip flops.

“Where’s your broomstick?”

“Left it at Hogwarts,” I said.

(Tartt, 2016: 237-238)

Además de los populares escritores anteriormente mencionados, otros como Cora Camarck, autora de *Roar* (2017), agradece a J. K. Rowling haber escrito *Harry Potter* y mantiene que “to say J. K. Rowling has inspired me is beyond an understatement” (Camarck en Gallucci et al., 2017). De igual modo, Amy E. Reicher, autora de *The Simplicity of Cider* (2017), mantiene que “without Harry Potter, I wouldn’t be a published author” (Reicher en Gallucci et al., 2017).

Concluimos, pues, que la transcendencia de la obra rowlingiana va más allá de la literatura del género y, como hemos mencionado, forma ya parte de la cultura popular de toda una generación. Además, se podría afirmar que la saga, cuya primera entrega vio la luz hace poco más de veinte años, ha alcanzado el estatus de inspiradora, dado que ha influenciado a muchos de los autores más relevantes del género de la literatura fantástica juvenil de los últimos años, incluso a escritores cuyas novelas no pertenecen al género fantástico, como la arriba mencionada *The Goldfinch* de Donna Tartt (2013). Con todo, lo que parece irrefutable es que *Harry Potter* ha sobrepasado la barrera estrictamente literaria y se ha incorporado al imaginario de la cultura popular de los Millennials, poblando con su omnipresencia no solo librerías y bibliotecas, sino también, como veremos en la siguiente subsección, salas de cine y videojuegos multiplataforma.

1.4. EL FENÓMENO HARRY POTTER: CINE Y VIDEOJUEGOS

La influencia de *Harry Potter*, como ya hemos dicho, trasciende la literatura, y confluye en adaptaciones en películas y videojuegos homónimos. Las siete novelas de la saga *Harry Potter* fueron adaptadas por la productora estadounidense *Warner Bros.* en ocho películas diferentes: *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (2001), *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (2002), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2005), *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2007), *Harry Potter and the Half-Blood Prince* (2009), *Harry Potter and the Deadly Hallows- Part 1* (2010) y *Harry Potter and the Deadly Hallows- Part 2* (2011). Las dos primeras entregas fueron dirigidas por Chris Columbus, la tercera por el director Alfonso Cuarón, la cuarta por Mike Newell y de la quinta en adelante por David Yates. Sin embargo, esta saga cinematográfica, nominada en 14 ocasiones para los premios Oscar, no obtuvo ninguno de estos galardones como reconocimiento aunque sí consiguió 3 premios *BATFA* para los que fue nominada hasta en 24 ocasiones. El primer premio de la Academia estadounidense llegaría con la segunda serie de películas basadas en el universo de Rowling cuya trama es ajena a la saga original. *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2016), la primera entrega de esta serie de largometrajes, se hizo con la estatuilla al mejor diseño de vestuario en 2017 (Magaña Arce, 2017). Esta reciente saga cinematográfica basada en el mundo de *Harry Potter* se centra en el personaje de Newt Scamander, un magizoólogo y el autor ficticio del bestiario rowlingiano, *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2001). A pesar de la estatuilla cosechada por la primera parte, la segunda entrega, *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald* (2018) no tuvo una gran acogida por parte de la crítica tal y como ilustra el siguiente extracto de *The New York Times*:

J.K. ROWLING Y LA SAGA *HARRY POTTER*: RECEPCIÓN, CRÍTICA, INFLUENCIA Y FUENTES

Yet, but the time Rowling has gathered all her story lines together and a somnolent Zoë Kravitz, as the slinky Lena LeStrange, is guiding you through another digression, the movie has loosened its grip on you.
(Kaufman, 2018)

Consideramos que esta saga todavía inacabada, otorga, si cabe, una mayor notoriedad a las criaturas fantásticas del universo *Harry Potter*, enfatizando la importancia de estos seres como recurso narrativo dentro del género fantástico. Con todo, no encontramos a ninguna de las criaturas que conforman nuestro estudio hasta el final de la segunda entrega, donde vemos aparecer a un majestuoso fénix, que, de algún modo, profetiza un enlace argumental de esta segunda saga cinematográfica con la saga *Harry Potter* original.

A pesar de no haber ganado importantes premios cinematográficos, cabe señalar el hecho de que la primera serie de películas basadas en las novelas homónimas de J. K. Rowling se encuentra entre las más rentables de la historia. La recaudación en taquilla de las ocho películas, según recoge la revista *Forbes*, superó los 2390 millones de dólares (Thompson, 2018).

El éxito comercial de la saga cinematográfica se trasladó también a la industria de los videojuegos, lanzándose al mercado uno por cada película estrenada. Desarrollados por la filial británica de la compañía *Electronic Arts* y con el fin de alcanzar el mayor número de ventas, se lanzaron en múltiples plataformas de entretenimiento, tal y como puede verse en la siguiente tabla:

Título	Año	Consola	Ordenadores (Sistema Operativo)	Dispositivos Portátiles
<i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i>	2001	Play Station Play Station 2 Xbox Game Cube	Windows Mac Os	Game Boy Game Boy Advance
<i>Harry Potter and the Chamber of Secrets</i>	2002	Play Station Play Station 2 Xbox Game Cube	Windows Mac Os	Game Boy Game Boy Advance
<i>Harry Potter and the Prisoner of Azkaban</i>	2004	Play Station 2 Xbox Game Cube	Windows	Game Boy Advance
<i>Harry Potter and the Goblet of Fire</i>	2005	Play Station 2 Xbox Game Cube	Windows	Game Boy Advance Nintendo DS Play Station Portable
<i>Harry Potter and the Order of the Phoenix</i>	2007	Play Station 2 Play Station 3 Xbox 360 Wii	Windows Mac Os	Game Boy Advance Nintendo DS Play Station Portable
<i>Harry Potter and the Half-Blood Prince</i>	2009	Play Station 2 Play Station 3 Xbox 360 Wii	Windows Mac Os	Nintendo DS Play Station Portable Teléfonos Móviles
<i>Harry Potter and the Deadly Hallows- Part 1</i>	2010	Play Station 3 Xbox 360 Wii	Windows	Nintendo DS
<i>Harry Potter and the Deadly Hallows- Part 2</i>	2011	Play Station 3 Xbox 360 Wii	Windows	Nintendo DS

Además de los videojuegos correspondientes a la trama de las novelas y películas de la saga, también han copado el mercado los siguientes títulos: *Harry Potter Quidditch World Cup* (2003), *Lego Harry Potter: Years 1-4* (2010), *Lego Harry Potter: Years 5-7* (2011), *Book of Spells* (2012), *Book of Potions* (2013), *Fantastic Beasts: Cases from the Wizarding World* (2016), *Harry Potter: Hogwarts Mystery* (2018) y *Harry Potter: Wizards Unite* (2019). Este último puede ser considerado especialmente innovador, ya que, al estar basado en el sistema de Realidad Aumentada (RA), permite a cualquier persona con un teléfono de última generación establecer un vínculo a través del mismo entre objetos del mundo real y el videojuego convirtiendo al dispositivo móvil en una especie de portal interdimensional.

El fenómeno *Harry Potter* sobrepasa a la literatura, el cine o los videojuegos y alcanza al más puro merchandising. La temática de la obra de J. K. Rowling ha sido reproducida en camisetas, sudaderas, corbatas, ropa interior, pijamas y objetos de todo tipo llegando incluso a plasmarse en parques temáticos propios en Florida, California y Japón. Por tanto, de nuevo parece absolutamente irrefutable que la saga de la autora británica más famosa de las últimas décadas se ha enraizado con fuerza en el imaginario contemporáneo, constituyendo, como ya se ha dicho, un elemento prácticamente consustancial a la identidad cultural de toda una generación.

1.5. FUENTES LITERARIAS Y MITOLÓGICAS DE *HARRY POTTER*

A la hora de hablar de las fuentes que han inspirado el trabajo de J. K. Rowling, la propia autora en una entrevista en el *Sunday Herald* (2000) afirmó que no existe una obra concreta que haya condicionado su estilo:

I haven't got the faintest idea where my ideas come from, or how my imagination works. I'm just grateful that it does, because it gives me more entertainment than it gives anyone else.
(Rowling, 2000)

Esta cita anticipa lo laborioso que se antoja establecer las fuentes que han contribuido de algún modo a llenar las páginas de los volúmenes de nuestra obra de análisis aunque, como se verá en el presente estudio, resulta evidente que Rowling ha hecho una profunda reinterpretación y adaptación de fuentes mitológicas y literarias que ha extendido, además, a las bestias que pueblan su universo en *Harry Potter*, las más relevantes de las cuales son objeto de estudio de esta tesis. Con esto en mente, proponemos a continuación un breve panorama de las influencias y autores susceptibles de haber sido reinterpretados por Rowling para la creación de su obra.

En primer lugar, debería prestarse atención a la cultura popular de Gran Bretaña, a la cual alude la propia autora al admitir haber tomado préstamos del folklore nacional que dice haber manipulado a su antojo, es decir, adaptado y reinterpretado según sus propios fines narrativos:

I've taken *horrible* liberties with folklore and mythology, but I'm quite unashamed about that, because British folklore and British mythology is a totally bastard mythology. You know, we've been invaded by people, we've appropriated their gods, we've taken their mythical creatures, and we've soldered them all together to make, what I would say, is one of the richest folklores in the world, because it's so varied. So I feel no compunction about borrowing from that freely, but adding a few things of my own.

(Rowling en Fry, 2005)

Hallett (2005: 3) explica que los tropos mitológicos y el folklore nacional están presentes en todo momento en la obra, ya que en la misma se encuentran múltiples y variadas alusiones literario-culturales:

Connections to myth and legend are found in multiple allusions to the King Arthur stories and to the Basilisk, which itself has ancient and deeply classical origins familiar to those who have read of Perseus and Medusa,

J.K. ROWLING Y LA SAGA HARRY POTTER: RECEPCIÓN, CRÍTICA, INFLUENCIA Y FUENTES

as well as Spenser's *The Faerie Queene*. Even Rowling's *Mirror of Erised* sounds very much like "The Mirror of King Ryence" made by Merlin.

Además del folklore y la mitología británica, también la propia autora y la crítica especializada han señalado la fuerte influencia de la temática cristiana en la saga que llega a su máximo exponente con la publicación de la última novela, *Harry Potter and the Deadly Hallows* (2007). Tras el lanzamiento, Miller (2007) se pregunta si todavía quedan dudas entre los detractores religiosos de la saga que la acusan de satanismo, pues para esta autora no existe nada más cristiano que la escena de la muerte y resurrección de Harry. Somos, pues, testigos de las acciones y pensamientos de un joven que se sacrifica por el bien de la humanidad. Es más, tras su muerte, llega a King's Cross, un topónimo que hace referencia a la cruz de Cristo y es recibido por una figura paternal, con poderes sobrenaturales y una larga barba blanca que le transmite un mensaje de paz, muy similar al del Dios cristiano:

[Harry] walks willingly to his own death in order to save the world? After which, in a chapter portentously titled "King's Cross," he finds himself in a place with a "great domed glass roof [that] glittered high above him in the sunlight" talking to a father figure with "long silver hair and a beard" whose supernatural powers are accompanied by a profound message of love? And what, finally, should the reader make of the fact that after that intimate scene, Harry comes back to life and leads his friends to victory over evil?

(Miller, 2007)

J. K. Rowling también refleja en su obra la formación en filología clásica que obtuvo al graduarse en esta disciplina en la Universidad de Exeter (1986). Como explica Spencer en *Harry Potter and the Classical World* (2015: 6), la saga que conforma el corpus de análisis de nuestro estudio bulle con referencias al mundo grecorromano, característica obviamente manifiesta por la presencia de "a few characters and creatures in the magical world which are reminiscent of figures or mythical motifs of antiquity" (Spencer, 2005: 6). Así pues,

los nombres de sus personajes: Hermione, Dedalus, Agrippa, Ptolomy, Circe, Draco, Regulus, Remus, Sibyll, Lucius, Narcissa, Amycus, Alecto, Merope, Minerva, Luna, Hestia o Hermes no están elegidos al azar. Esta onomástica, aunque no reproduzca siempre exactamente los mitos a los que aluden cada uno de los nombres, otorgan a la trama “a particular kind of timelessness and historical grandeur” (Spencer, 2015: 11). Además, esta particular mezcla de folklore clásico y fantasía contemporánea facilitará que los jóvenes lectores inicien su exploración del mundo antiguo y asimilen la mitología clásica como la manifestación más temprana de nuestra literatura (Grimes, 2002: 121).

Asimismo y como aclara la propia autora, las referencias grecorromanas no se restringen únicamente a los mitos. Guiños a personajes e historias de la literatura clásica aparecen incorporados y reinterpretados en la saga. Por ejemplo, en una entrevista para *Entertainment Weekly* se le pregunta sobre la relevancia de que Harry salve el cuerpo de Cedric, acción que al propio entrevistador le recuerda al triángulo entre Héctor, Patroclo y Aquiles de la *La Iliada* de Homero. A esta comparativa Rowling responde afirmativamente:

That’s where it came from. That really, really, REALLY moved me when I read that when I was 19. The idea of desecration of a body, a very ancient idea... I was thinking of that when Harry saved Cedric’s body.

(Rowling en Jensen, 2000)

Pese a todo, las fuentes de la obra rowligniana no se limitan solamente a la literatura clásica o a *La Biblia*, puesto que, como explica Groves en su *Literary Allusion in Harry Potter* (2017), “it takes its readers forward into its more subtle connections with the great works of the Western literary tradition” (2017: xii). Consecuentemente, a lo largo del trabajo que aquí presentamos analizaremos la influencia que sobre la reinterpretación de las criaturas fantásticas rowligniana han tenido autores canónicos de la literatura británica de la talla de Chaucer, Milton, Edmund Spenser, Shakespeare o los poetas victorianos de quienes la autora, según Groves (2017: 121), habría tomado el lenguaje que construye el ideal amoroso retratado en la heptalogía.

El peso de la tradición británica no se reduce al canon, puesto que es posible encontrar analogías y paralelismos entre el trabajo de Rowling y los grandes autores de literatura fantástica británicos tales como C. S. Lewis y J. R. R. Tolkien. Del mismo modo, en nuestro corpus haremos especial hincapié en las referencias a obras de la autora de literatura juvenil, Edith Nesbit, con quien, según la propia Rowling, es con quien más se identifica:

I think I identify with E Nesbit more than any other writer.
(Rowling, 2000)

Llegados a este punto, no podemos estar más que de acuerdo con lo hasta aquí referido. Como se verá en nuestro estudio, Rowling no solo bebe de las fuentes o mitos clásicos (en consonancia con sus afirmaciones al respecto o su formación académica), del ideario cristiano o de las tradiciones y literatura británicos a la hora de crear sus personajes y la trama argumental sino que dicha influencia se extiende, a su vez, a la creación de su propio bestiario fantástico mediante los procesos de reinterpretación y adaptación de dicho bagaje cultural y literario, optando por la innovación, en algunas ocasiones con una ciertamente alta carga simbólica.

1.6. ESTUDIOS Y CRÍTICA ACADÉMICA SOBRE J. K. ROWLING Y LA SAGA HARRY POTTER

La gran popularidad de la obra de J. K. Rowling desde su lanzamiento, como ya hemos señalado, le hizo ganarse admiradores y detractores de diferentes campos a partes iguales. Uno de los primeros académicos, aunque quizás sin proponérselo, en llevar la *saga Harry Potter* al ámbito académico fue el profesor Jack Zipes quien en su obra *Stick and Stones: The Troublesome success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter* (2002), dedica un capítulo completo a las novelas que narran las aventuras del joven mago al que titula "The Phenomenon of Harry Potter or Why All the Talk?" (170-190). Este capítulo comienza con una valoración negativa

de su experiencia en un programa de radio en St. Paul's al que los oyentes, adultos, hicieron innumerables llamadas para reprobar todas las críticas que había lanzado contra *Harry Potter*, y que según los oyentes no hacían más que “demeaning J. K. Rowling’s works, which they felt had done wonders for their children and children’s literature” (Zipes, 2002: 171).

Zipes define a esta saga de fantasía como fenómeno, pero lo hace en un sentido despectivo, en cuanto que considera que su presencia no ha hecho más que “trouble sociocultural trends” (Zipes, 2002: 172). Además, a su juicio, *Harry Potter* no es más que “a conventional work of fantasy that has been fetishized” (Zipes, 2002: 172). Aun así, el crítico, a su modo, intenta exculpar a la escritora afirmando que el fenómeno resultante de su saga “is indeed out of her control” (Zipes, 2002: 172). Para este profesor el único culpable de que *Harry Potter* reciba una atención que él mismo considera innmerecida son los medios de comunicación de masas y las grandes compañías:

Phenomena such as the Harry Potter books are driven by commodity consumption that at the same time sets the parameters of reading and aesthetic taste. Today the experience of reading for the young is mediated through the mass media and marketing so that the pleasure and meaning of a book will often be prescribed or dictated by convention. What readers passionately devour and enjoy may be, like many a Disney film or Barbie doll, a phenomenal experience and have personal significance, but it is also an induced experience calculated to conform to a cultural convection of amusement and distraction. (Zipes, 2002: 172)

Esta dura crítica de Zipes a la saga rowligniana tuvo el efecto contrario. Aunque seguramente de forma involuntaria, el capítulo de Zipes contribuyó al nacimiento de los estudios académicos sobre *Harry Potter*. La alusión a la obra de J. K. Rowling por parte de este profesor estadounidense no solamente se recoge en el propio contenido del capítulo sino que en el título se introduce el nombre del

protagonista de la saga. De este modo, Zipes publicita obra y personaje y les confiere autoridad y visibilidad en un ámbito, el científico, en el cual hasta ese momento apenas había tenido relevancia alguna. Hasta el año en el que este académico publica su trabajo, la crítica, de todo tipo, sobre *Harry Potter* había llenado páginas de revistas, periódicos y diferentes dominios de internet, pero aún no se había introducido en la academia. Es pues Zipes quien con su *Stick and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter* (2002) fomenta la creación de la disciplina de los *Harry Potter Studies*, ámbito científico que se dará por inaugurado poco después de la publicación del volumen de Zipes cuando a finales de ese mismo año vea la luz *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon* (2002) de Lana A. Whited que ofrece un acercamiento a la saga desde múltiples perspectivas. En primer lugar, cabe mencionar el hecho de que la última sección del volumen, "Commodity and Culture in the World of Harry Potter" (286-343) resulta, de algún modo, continuista con la tesis de Zipes sobre la saga al comentar la repercusión mediática del fenómeno surgido a causa de las novelas; aunque a diferencia de Zipes, la perspectiva es positiva. De todos modos, la autoridad que confiere esta primera colección de ensayos académicos a la saga se desmarca de la impronta cultural que haya podido dejar la misma puesto que se centra en temas como el lenguaje, los estudios de género o la importancia de J. K. Rowling dentro de la literatura de fantasía juvenil.

Las tres primeras secciones de este compendio llevan a cabo, según la propia Whited (2002: 9) "the examination of Harry's literary ancestors" y se focalizan en comparativas y contrastes de la obra con sus antecedentes literarios como pueden ser *A Wizard of Earthsea* de Ursula K. Le Guin (1968) o *The Sword in the Stone* de T.S. White (1938). Como ya hemos mencionado, otra buena parte de los ensayos tratan sobre temas variados tales como el de Mary Pharr, "In Medias Res: Harry Potter as Hero-in-Progress" (53-67), que explora la fase de consolidación del propio Harry como héroe; o los de Eliza T. Dresang, "Hermione Granger and the Heritage of Gender" (211-242)

y Terri Doughty, “Locating Harry Potter in the “Boy’s Book” Market” (243-260) que se centran en una interpretación feminista de la obra.

Con todo, este primer compendio científico de la obra rowlingiana podría considerarse en ocasiones un poco repetitivo. Ello se refleja en el hecho de que muchos de los artículos que lo conforman se basan en análisis binarios de contraposición: el bien y el mal, la luz y la oscuridad, lo animal y lo espiritual, etc. A pesar de que esto podría llevarnos a concluir que este estudio preliminar podría ser mucho más elaborado, en cuanto que los personajes de Rowling, especialmente Harry y quienes le rodean, poseen un desarrollo y una conducta que entra en filtros mucho más amplios que una mera dicotomía, parece evidente que una lectura binaria simplificaría lo suficiente la trama para hacerla más atractiva a un público más joven. Así pues, la interpretación de elementos binarios obedece a que la saga ofrece una clara “duality of human nature, comprising both the animal-spiritual and the good-evil dichotomies” (Grimes, 2002: 91). Esta polaridad reducida contribuye a que los niños expuestos al texto sean “rewarded by assistance in understanding their parents and themselves, a better comprehension of good and evil, and the satisfaction of the pleasure principle” (Grimes, 2002: 91). Es más, dichas polaridades claramente diferenciadas, animal-espiritualidad y bien-mal, se verán perfectamente reflejadas en las criaturas fantásticas de la saga, tal y como demostrará nuestro análisis de las mismas.

Un año más tarde de la publicación del volumen comentado brevemente en los párrafos anteriores, se publica otro importante compendio de ensayos académicos, *Reading Harry Potter: Critical Essays* (2003), de cuya edición fue responsable la profesora Giselle Liza Anatol de la Universidad de Kansas (EE. UU.) y quien en la introducción del volumen alude directamente a las duras críticas de Jack Zipes en su trabajo y le responde de la siguiente manera:

I would argue that it is exactly because the series has become so widely popular that is both critically significant and should be taken quite seriously.
(Anatol, 2003: xiv)

Anatol refuerza dicha argumentación aseverando que “The Harry Potter series could become some of this generation’s most formative narratives” (Anatol, 2003: xv) y justifica que el hecho de que niños y adultos lo disfruten por igual no se debe a la industria mediante la que Zipes intenta desprestigiar a J. K. Rowling sino que este mérito obedece a que las novelas incluyen los diversos aspectos que nos proporcionan nuestra identidad como individuos dentro de la sociedad y constituyen una herramienta “for inculcating social roles and behaviours, moral guides and desires, and fears” (Anatol, 2003: xv).

El volumen de Anatol se divide en tres bloques que estudian la saga desde diferentes perspectivas científicas. El primero explora la relación de las novelas con las diferentes etapas del desarrollo cognitivo infantil. El segundo busca de nuevo vincular la obra rowlingiana con sus antepasados literarios, especialmente con las novelas de internados y los cuentos de hadas; y el tercero analiza la moral y los valores tras el texto, un código moral, que como veremos con nuestro análisis también se refleja en la dicotomía entre el bien y el mal presente en las criaturas fantásticas. Por consiguiente, este volumen supone un profundo análisis de la repercusión de la saga en diferentes ámbitos académicos con el fin de dotarla del nivel de autoridad que la editora, al definirla como una de las narraciones más formativas de esta generación, considera que debería poseer. Como se desprende de lo anterior, la entrada de la obra de Rowling en el canon literario británico no puede ser más controvertida.

La idea de que la saga *Harry Potter* requiere de estudios académicos especializados también la comparte Elizabeth E. Heilman, editora de *Critical Perspectives on Harry Potter* (2003), volumen que se distribuye en cuatro grandes bloques que analizan las novelas desde ópticas diferentes: “Perspectives on Identity and Morality” (11-100), “Critical and Sociological Perspectives” (101-196), “Literacy Elements and Cultural Studies” (197-272) y “Media Perspectives” (273-342). La distribución de los contenidos y el estudio de los diferentes campos, como se puede observar, son muy similares a los de volúmenes anteriores. La diferencia estriba en que los capítulos de este compendio buscan ocupar secciones cada vez más especializadas

dentro de los estudios filológicos. En consecuencia, cuanto más material se cree en lo relativo a la disciplina de los *Harry Potter Studies* mayor conocimiento se podrá adquirir sobre la obra de J. K. Rowling. En otras palabras, cada lector expuesto al texto, tal y como afirma la editora, contribuirá positivamente con innovaciones al mismo y cada persona aportará al texto parte de su experiencia:

Each reader creates a text as they read. Yet, the texts certainly seem to exist on their own. Readers cannot read in a void. Readers' and authors' interpretations are intimately tied up with all previous experiences, including experience with other texts. Anytime we understand something, it is because we relate it to an idea, a text, or category we have already seen. Thus, each text and each reading of text is actually intertextual.
(Heilman, 2009: 4)

Otro volumen que consideramos de gran importancia dentro del ámbito de los *Harry Potter Studies* es *Scholarly Studies in Harry Potter: Applying Academic Methods to a Popular Text* (2005), cuya edición corrió a cargo de la profesora Cynthia Whitney Hallett y que, aunque en muchos de sus capítulos explora temáticas similares a las anteriores, tiene como objetivo acercar la obra de J. K. Rowling al canon literario, un objetivo que obedece, como explica la editora, al hecho de que *Harry Potter* no es tan diferente a otros textos de importancia similar que sí gozan de esa autoridad científica dentro de la academia:

J. K. Rowling and The Harry Potter Series continue to be compared to a variety of distinguished authors and their works including: Charles Dickens' *David Copperfield* and *Great Expectations*; J. R. R. Tolkien's trilogy *Lord of the Rings*; and Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes stories- none of which is considered primarily children's literature.
(Hallett, 2005: 2)

Este volumen propone también la equiparación del texto a otros textos canónicos, como los de Shakespeare o Milton, argumentando que “Thematically, Harry Potter might appear in courses focused on Hero-figure, on Classical Mythology, Magic and Mysticism, Boarding School fiction or Fantasy literature” (Baker-Shearer, 2005: 211).

Dentro de todo el compendio crítico de este volumen, consideramos crucial, y muy especialmente, para el análisis de las criaturas fantásticas de la saga que realizaremos a lo largo de las próximas secciones y capítulos, el capítulo de Peggy J. Huey, “A Basilisk, a Phoenix, and a Philosopher’s Stone: Harry Potter’s Myths and Legends” (65-84) en el que se establece una comparativa entre el bestiario clásico y el rowlingiano, metodología que, como se verá y como ya hemos apuntado en la introducción, utilizaremos en este estudio. Además de los míticos animales que le dan título, la autora también analiza otras criaturas como el hipogrifo o el unicornio. Pese a que Huey únicamente proporciona un breve esbozo de la tradición literaria detrás de estas criaturas fantásticas, su ensayo constituye una de las primeras evidencias de que, tras el bestiario de *Harry Potter*, se esconden tanto la cultura clásica como la tradición literaria británica, evidencia que se confirmará también en nuestro análisis. Como ya se ha comentado con anterioridad, la investigación llevada a cabo por Huey en el mencionado capítulo constituirá el punto de partida del exhaustivo análisis que se llevará a cabo en nuestro trabajo.

En 2009 la profesora Giselle Liza Anatoli editó un nuevo volumen especializado en *Harry Potter Studies*, *Reading Harry Potter Again: New Critical Essays*, resultado de la finalización de la publicación de la heptalogía y de las relevantes aportaciones al campo académico realizadas desde *Reading Harry Potter: Critical Essays* (2003), algunas de las cuales hemos comentado brevemente en esta sección. Con este volumen, se busca ampliar el espectro del anterior, pues su objetivo principal es “[to] provide the new voices and new perspectives to some of the concepts introduced in the former volume and to some new topics as well” (Anatoli, 2009: xii). Por tanto, la división en bloques temáticos de la publicación anterior se mantiene, aunque en esta ocasión, la aproximación del estudio se acerca más a la

sociología, especialmente en la última sección, “The Socio-Cultural Impact of the Harry Potter Series” (158-222), particularidad que pone de manifiesto la enorme repercusión del fenómeno en la cultura popular contemporánea.

Otra editora que publicó una segunda colección de ensayos académicos fue, de nuevo, la profesora Lana A. Whited, aunque en esta ocasión, lo hizo en colaboración con M. Katherine Grimes. En la introducción al volumen, las editoras acogen con entusiasmo los grandes avances en el campo de los *Harry Potter Studies*, disciplina en la que se han realizado numerosos trabajos desde la publicación de los dos primeros compendios académicos sobre el tema, *Harry Potter and the Ivory Tower* (2002) y *Reading Harry Potter: Critical Essays* (2003). *Critical Insights: The Harry Potter Series* (2015) nace como un nuevo compendio de artículos especializados en la variada temática que presenta la saga. Aunque el objetivo no resulta tan innovador como el del primer volumen, Grimes (2015: 10) afirma que el segundo constituirá “[a]supplement for the dozens of books now available about Harry Potter and almost every subject taught in high schools and colleges”. Este volumen se divide en tres bloques diferentes. El primero versa sobre la vida de la autora antes y después de su éxito. El segundo, “Critical Contexts”, trata de poner de manifiesto la importancia del canon occidental en la creación del universo *Harry Potter*. Esto está directamente relacionado con el objetivo principal de nuestro estudio, aunque este volumen concreto se centrará esencialmente en la temática artúrica. Además de explorar las influencias de Rowling, este bloque tratará de buscar paralelismos entre su obra y éxitos posteriores del género como *Divergent* (2011-2013) y *The Hunger Games* (2008-2010). Por último, el tercero de los bloques, “Critical Readings”, ahondará en temas que no se habían tratado en profundidad en monografías anteriores como el poder de la maternidad o la importancia de las figuras paternas para el desarrollo personal.

El volumen más reciente en la disciplina de *Harry Potter Studies* publicado hasta la fecha es el editado conjuntamente por Rubén Jarazo Álvarez y Pilar Alderete Díez, *Cultural Politics in Harry Potter: Life, Death and the Politics of Fear* (2019). El carácter

innovador de este estudio estriba en que se centra en una temática que podría considerarse polémica al analizar temas más controvertidos como pueden ser la muerte o el miedo en la saga de J. K. Rowling. Este compendio, aunque incluye temas en los que se han centrado otros académicos como el cristianismo, las minorías o la identidad nacional, propone un análisis más detallado de los mismos. Igualmente, la revisión exhaustiva de la literatura anterior no obedece a otro propósito que el de “[to] shed some light on certain issues that have been overshadowed by mainstream research” (Jarazo Álvarez, 2019).

Existen, además, estudios sobre la obra de J. K. Rowling que van más allá de los títulos monográficos. Dos de los más relevantes a la hora de encuadrar nuestra investigación desde una perspectiva diacrónica, ya que en ellos se refleja la importancia de las diferentes tradiciones en la obra de Rowling, son el capítulo “One Thousand Herbs and Beasts: Medieval Elements in the Harry Potter Saga” de la catedrática italiana Alessandra Petrini (en Moody, & Horrocks. *Children’s Fantasy Fiction: Debates for the Twenty-First Century*, 2005: 161-174) y “The Phoenix, The Werewolf and the Centaur: The Reception of Mythical Beasts in the Harry Potter Novels and their Film Adaptations” de Dagmar Hoffmann, incluido en el volume editado por Filippo Carlà e Irene Berti, *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts* (2015. 163-176).

En suma, estos volúmenes, junto a muchos otros que han guiado nuestra investigación y que combinan disciplinas tan dispares como el cine o los estudios infantiles, ilustran cómo *Harry Potter*, cuya figura ha inspirado numerosos compendios monográficos, también se ha convertido desde su entrada en el ámbito académico en una saga literaria susceptible de servir de base para análisis rigurosamente académicos, categoría y relevancia que prestigiosos académicos como Harold Bloom o Jack Zipes le habían negado en un principio y que, en nuestra opinión, validan estudios académicos como el que aquí presentamos¹².

¹² La categoría académica de la obra de Rowling hoy en día es tal que en la Universidad de Durham (Reino Unido) se oferta un módulo sobre *Harry Potter* dentro del Grado en Estudios

Para finalizar, vemos necesario señalar, que en esta sección hemos mencionado solamente algunos de las obras más importantes que han servido para consolidar a J. K. Rowling dentro del ámbito académico. Sin embargo, la lista de trabajos realizados sobre la saga se cuenta por cientos y todos sus títulos están disponibles en la página web: <http://www.eulenfeder.de/hpliteratur.html> (último acceso 15.12.2019) actualizada frecuentemente por la profesora Cornelia Rèmi. Ello nos da una idea no solo del impacto social, literario y cultural del fenómeno Harry Potter sino también de la justificación de la inclusión de la saga en el canon literario británico susceptible, por tanto, de análisis y estudio rigurosamente académicos.



2 CRIATURAS DE AIRE Y FUEGO

Tal y como se recoge en la introducción de este trabajo, nuestro criterio de clasificación divide a las criaturas en dos bloques diferentes según la categorización que hace Boria Sax en su *Imaginary Animals* (2013). La primera categoría, criaturas de aire y fuego, estará formada por el dragón, el fénix y el hipogrifo, seres, que como ya se ha señalado, son los que consideramos de mayor relevancia para nuestro estudio, bien por su número de apariciones, valor simbólico o finalidad narrativa.

Como explica Sax (2013: 187), las hogueras han sido tradicionalmente asociadas con el lugar alrededor del cual surgen las historias, propiciadas no únicamente por el calor que desprenden las ascuas sino por la forma en que las llamas logran estimular la imaginación. Así, los *shanachies*, los cuentacuentos irlandeses, encontrarían su inspiración en las sombras proyectadas por las piras sobre los muros durante la noche.

También al elemento ígneo le deben sus encuentros con las musas importantes autores románticos como William Blake¹³, ya que, de acuerdo con Sax (2013: 187) habría vislumbrado en el brasero las imágenes que plasmaría en sus célebres composiciones. Blake, como estudiante de ocultismo, pudo haber interpretado el fuego del mismo modo que Paracelso¹⁴, quien definió a los seres que se nutren del fuego como *salamandras*, a las que describe como “altas, gráciles y

¹³ William Blake (Londres, 1757- 1827) fue un poeta, ilustrador y pintor romántico inglés. Entre sus obras literarias podríamos destacar *Songs of Innocence* (1789) y *Song of Experience* (1794). La temática de su obra pictórica es principalmente cristiana y de entre su trabajo como ilustrador sobresalen *La Divina Comedia de Dante Alighieri* o el *Paradise Lost* de John Milton (Bentley, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 5.1.2020).

¹⁴ Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, conocido como Paracelso, fue un médico, alquimista y astrólogo suizo que vivió entre 1493 y 1541. Como alquimista poseía un vasto conocimiento sobre metales que unido a su praxis médica le llevó a ser considerado como uno de los padres de la medicina moderna, siendo el primero en relacionar dos ciencias hasta entonces tan diferencias como la química y la medicina. Entre sus obras destacan *Der Grosse Wundartzney* (El Gran Libro de la Cirugía) (1536) o *Von der Frantzösischen Kranckheit Dray Bücher* (1529), una descripción clínica de la sífilis (Hargrave, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 5.1.2020).

esbeltas” (Paracelso en Peradejordi, 2013) y cuyo rasgo definitorio es la escasa frecuencia con la que se aparecen a los humanos.

Al igual que los humanos necesitamos el oxígeno para vivir, las llamas también se alimentan de él y todas las formas generadas por las mismas se deben a la interacción entre ambos elementos, es decir, fuego y aire. Por ende, podrían conectarse las *salamandras* de Paracelso con lo que este alquimista denomina *silfos* o las criaturas que “guardan los tesoros que llevan los vientos” (Paracelso en Peradejordi, 2013). Sax (2013: 187) explica que este vínculo entre *salamandras* y *silfos* es metafísico, en cuanto que lo que une a ambas especies es que comparten una esencia “imaginaria”:

Both are still ‘imaginary’ in the sense of having a special ontological status, of occupying a sort of intermediate between being and non-being, between material existence and nothingness.

En este espacio intermedio entre lo real y lo imaginario es donde se sitúan las criaturas que componen esta sección. El dragón, el fénix y el hipogrifo entrarían dentro de la categoría paracelsiana de *silfo* debido a una morfología que les permite volar y desplazarse por el aire.

Adicionalmente, el fénix y el dragón también entrarían dentro de los seres a los que Paracelso denomina *salamandras*, pues su relación con el fuego los convierte en “seres brillantes y deslumbradores, de carne y sangre de naturaleza luminosa” (Paracelso en Peradejordi, 2013). Así pues, la doble vinculación elemental del dragón radicará en su facultad de volar y lanzar llamas por sus fauces.

Igualmente, el fénix manipulará el elemento ígneo para renacer de sus propias cenizas y empleará su condición de ave para desplazarse por los aires, una facultad que será compartida por el hipogrifo, que como veremos, gozará de un noble prestigio que debe tanto a su quimérico aspecto como al servicio prestado a los humanos como alada montura.

2.1. EL DRAGÓN

El dragón es una criatura que, al igual que el fénix u otros seres mitológicos, forma parte de múltiples y diferentes tradiciones a lo largo del globo. Sin embargo, la singularidad del dragón, de acuerdo con Evans (1987: 27), estriba en que este ser es el único que goza de una apariencia universal por lo que se le considera “a supreme embodiment of the monstrous, and superhuman power” (Evans, 1987: 27).

El *OED* (www.oed.com. Último acceso 15.9.2017) afirma que la introducción del término *dragon* en la lengua inglesa se remonta aproximadamente al año 1000, concretamente al poema épico anglosajón *Beowulf*. También es este diccionario el que define al dragón como a un monstruo legendario, caracterizándolo como a un reptil de aspecto intimidante que combina a su vez la estructura de los cocodrilos con la de los ofidios al tiempo que cuenta con poderosas garras y una piel robusta cubierta de escamas. Entre los atributos con los que se le representa habitualmente destacan sus alas y la habilidad de lanzar fuego por la boca. Esta criatura, aunque casi omnipresente en las diferentes tradiciones folklóricas, tiene dos representaciones claramente diferenciadas: la oriental y la occidental (Lum, 1951: 96). Este mismo autor refuerza la definición que ofrece el *OED* (al menos en la variante más occidental del mito) aduciendo que dicho animal fantástico “represents all that is most frightful, destructive and terrifying in nature” (Lum, 1951:96). Así pues, podemos llegar a la conclusión de que los rasgos definitorios más importantes del dragón occidental y que justifican su análisis en esta sección, son, por un lado, sus alas, que le permiten volar si así lo dispusiera, y su capacidad para escupir fuego. Dichas habilidades, aunque con un significado completamente opuesto a las del fénix al que se vincula con lo divino, justifican la caracterización esencial básica de ambos animales como criaturas de aire y fuego.

Antes de comenzar a analizar a la bestia en cuestión y el mito occidental de la misma, consideramos necesaria una breve mención a su pariente oriental. La tradición del dragón en China y Japón es muy diferente, como ya se ha dicho, a la del dragón europeo. Aunque las

características físicas son similares, así como la asociación del animal a la riqueza, al agua o a la sabiduría, su naturaleza presenta más disparidades. El dragón oriental es un ser benevolente que, al contrario que el occidental, no utiliza su superioridad en su propio beneficio para aterrorizar a hombres y mujeres sino que se le presenta como a una figura afable con la raza humana (Lum, 1951: 111). Así pues, tanto en la cultura china como la nipona se asocia este espíritu animal con el poder del emperador (Savill, 1977: 173). De este modo, la tradición oriental dota a la criatura de la habilidad para transformarse en humano a su antojo y poder así yacer con emperadores, convirtiéndose sus descendientes en poderosos y sabios gobernantes. Por ejemplo, como explica Sherman (2008, 127), con el afán de engrandecer su figura, Hirohito, emperador de Japón durante la Segunda Guerra Mundial, trazó su genealogía hasta conectarla con la Princesa de las Perlas, quien, según la leyenda, era hija de un rey dragón marino. Igualmente, la mitología china sostiene que el nacimiento de los primeros hombres es fruto de la voluntad de una diosa llamada Nu Ku que los creó con tierra amarilla y cuyos ancestros eran dragones con la habilidad de transformarse en humanos a su antojo (Pui-lan, 2005: 208).

En China, al contrario que en la tradición europea, los dragones no disponen de alas y son representados portando una perla en la boca, objeto que les otorga la posibilidad de surcar los cielos. Así pues, como ya se ha dicho, al dragón se le asocia con el agua, la sabiduría y la riqueza, existiendo diferentes tipos de dragones en la tradición asiática. En este caso, al dragón se le representa como una deidad rural, ya que ejerce el control sobre el clima y, por ello, se le hacen ofrendas con el fin de garantizar una buena cosecha. También fueron los dragones quienes hace 5000 años enseñaron el arte de la escritura al legendario emperador Fu Hsi¹⁵. Además, otros dragones, más temidos y cercanos al mito occidental, custodian tesoros

¹⁵ Se dice que Fu Hsi fue el primer emperador de China y que vivió en el siglo XXIX a.C. La leyenda cuenta que tenía cuerpo de serpiente y que fue quien enseñó a los humanos a escribir, a domesticar animales, a cocinar o a cazar con herramientas de metal (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2019).

subterráneos y son los artífices de terremotos y erupciones volcánicas. (Eason, 2008: 36-37).

En la China del s. XXI se sigue honrando la figura del dragón y en la celebración del año nuevo chino, el cuarto día de la primera luna llena de febrero, se fabrica un dragón dorado con papel, tela y bambú, que recorre las calles en procesión con un gran sobre rojo, llamado *Ang Pao* y lleno de dinero que reparte entre la multitud expectante. De igual modo, los mayores dan un aguinaldo a los niños en un sobre del mismo color transmitiéndoles así la suerte del dragón. De todas maneras, como ya se ha comentado, poco tiene que ver el dragón occidental, cuya definición hemos comentado al principio de esta sección, con su congénere oriental y es esta, principalmente, la variante del mito que analizaremos aquí. En el folklore europeo pueden encontrarse múltiples y diversas criaturas aladas que viven en lugares remotos y que disponen de garras, lanzan fuego (o veneno) y actúan como guardianes de tesoros. Todas ellas podrían remitir al mismo animal, ya que en términos semánticos son muy similares: en griego *drákon*; en latín, *draco*; en inglés antiguo, *draca*; en nórdico antiguo, *dreki*; o en galés, *draig*. Por tanto, se les podría aplicar un denominador común; en este caso, la raíz indoeuropea **derk* que, según Pokorny (2007: 598), se traduce al inglés como “to look” o como “to see”. En consecuencia, parece evidente que el dragón recibe su nombre debido a su mirada penetrante o a la suposición de que sus ojos resplandecen; atributos que quizás hayan sido tomados prestado de las serpientes, con las que comparten la mayoría de sus características físicas¹⁶. Además de la semántica implícita en la etimología de su nombre, el origen del dragón, como explica Prickett (1979: 79-84), subyace en una primitiva ofidiofobia, es decir, el temor ancestral que llevó a magnificar a las serpientes hasta hacerlas gigantes y convertirlas en dragones. Por añadidura y de acuerdo con este mismo autor, los hallazgos de fósiles de dinosaurios jugaron un papel importante en la creación y posterior modificación del mito y, gracias a ellos, el dragón se convirtió en una reconstrucción de un reptil gigante, protagonista de numerosas historias y leyendas.

¹⁶ Por ejemplo, al igual que las serpientes los dragones carecen de pestañas.

Como ya se ha indicado, el dragón oriental no ha tenido mucho que ver en el enraizamiento de esta bestia en la tradición popular de occidente. Son los griegos, “who gave the West their philosophy, politics, law, science, and medicine” (Evans, 1987:32), quienes asentaron los cimientos para que esta criatura continuase su desarrollo en la antigua Roma y en la Europa medieval, puesto que, junto con todos los conocimientos de carácter práctico, los griegos también legaron “their best monster” (Evans, 1987: 32).

En la antigua Grecia los dragones eran seres populares y, como recoge Kordecki (1980:115), ocupaban un lugar importante en su historia, en su ciencia y en su mitología, aunque es importante destacar que su representación los asemeja a las serpientes cuyos atributos tales como las alas o el fiero aliento se asociarían posteriormente al dragón. A este respecto, podríamos hablar incluso de ‘proto-dragones’.

En el tercer libro de la *Historia* de Heródoto¹⁷ (s. V a. C.) se menciona que en Arabia las cosechas de especias como el cinamomo, el láudano o el incienso resultaban especialmente complicadas debido a que los árboles estaban custodiados por unas terribles serpientes aladas:

unas sierpes aladas de pequeño tamaño y de color vario por sus manchas, que son las mismas que a bandadas hacen sus expediciones hacia el Egipto, las que guardan tanto los árboles de incienso que en cada uno se hallan muchas de ellas, y son tan amigas de estos árboles que no hay manera de apartarlas sino a fuerza de humo.
(Heródoto en Pou, 2006: 430)

Evans (1987: 33) afirma que, aunque presente en otras disciplinas, el dragón occidental se origina directamente en la mitología helénica y que los dragones griegos son “sometimes a composite of several

¹⁷ Heródoto de Halicarnaso (Asia Menor, actual Turquía) fue un historiador griego que vivió entre el 484 y el 420-430 a. C.). Se le considera el padre de la Historia por haber sido el primer autor en componer un relato ordenado de las acciones humanas. Su obra más destacada es la *Historia*, dividida en nueve libros (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2019).

animals many-headed, but they often breathe fire”. Así pues, en el canto VI de *La Ilíada* de Homero¹⁸ (s. VIII a. C.) nos encontramos con la quimera, “un ser de naturaleza no humana, sino divina, con cabeza de león, cola de dragón y cuerpo de cabra, que respiraba encendidas y horribles llamas” (Homero en Segala Estalella, 1971: 100). Esta referencia a la semejanza de la cola de la quimera con la del dragón nos lleva a la asociación de la misma con una serpiente gigante que, como ya se ha dicho, alude también a la representación original del dragón. Por tanto, la quimera incorpora ya en esta época uno de los atributos que posteriormente se considerará el rasgo definitorio por excelencia de la criatura fantástica que nos ocupa: su capacidad de escupir fuego.

En *La Odisea* (s.VIII a. C.) se recoge la existencia de una criatura cambia-formas, la cual “transfigurose sucesivamente en melenudo león, en dragón, en pantera y en corpulento jabalí” (Homero en Segala Estalella, 1971: 380). A partir de esta definición deducimos, pues, que el dragón, era una criatura de considerables proporciones ya en este estadio tan temprano de la historia dado que se le equipara con el jabalí, la pantera o el león en cuanto a su poder para acobardar a Ulises y su tripulación.

En *El escudo de Heracles* (s.VII a. C.) Hesíodo¹⁹ introduce un temible reptil, que “en las sombrías grutas de la tierra, allá en los extremos y confines, guarda manzanas completamente de oro” (Hesíodo en Cuenca y Prado, 1990: 188). Este dragón guardián, subraya Elton (1815:12), se convirtió en un mito muy popular entre los habitantes de las polis cuyo impacto en el imaginario legendario del dragón medieval fue de especial transcendencia.

Tiempo después, al igual que muchos otros mitos, el dragón viajó de Grecia a Roma y así nos encontramos *Las Metamorfosis* de

¹⁸ Homero fue un poeta griego que vivió en el s. VIII a.C. en Jonia, actual Turquía. Tradicionalmente se le atribuye la autoría de los dos poemas épicos helénicos más célebres, la *Ilíada* y la *Odisea* (Kirk, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

¹⁹ Hesíodo fue un autor griego que vivió en el s.VII a.C. Se le conoce como el padre de la poesía didáctica y entre sus obras completas preservadas se encuentran *La Teogonía* y *Los Trabajos y los Días* (Solmsen, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

Ovidio²⁰ (s. I d. C.). En el libro III puede observarse la descripción más explícita y dramática de la bestia:

[...] escondida en su caverna,
una serpiente de Marte había, por sus crestas insigne y su
oro,
de fuego rielan sus ojos, su cuerpo henchido todo de
veneno,
y tres rielan sus lenguas, en tríplece orden se alzan sus
dientes.
(Ovidio en Pérez Vega, 1983: vs. 31-34)

En el libro IV se cuenta que fue Atlas²¹ quien mandó custodiar el árbol de las manzanas de oro y que para ello eligió a una serpiente que “alejaba de sus fronteras a los extraños todos” (Ovidio en Pérez Vega, 1983: v. 57). Esta descripción del dragón enfatiza su terrible y poderosa naturaleza, a la par que su rol como guardián de tesoros. Atlas elige a este reptil de entre todos los existentes por sus tres hileras de dientes, sus tres lenguas, su cuerpo lleno de veneno y su habilidad de escupir fuego, aunque en esta versión, las llamas emergen de los ojos y no de su boca tal y como dicta, por ejemplo, el imaginario actual sobre este animal. Esto podría relacionarse directamente con la raíz indoeuropea **derk*, cuyo significado, como se ha expuesto, es el de ver o mirar, en cuanto que esta habilidad conectaría directamente a la criatura con el término etimológico del que podría derivar.

De este modo, la mitología griega, respaldada por la literatura romana, propicia el establecimiento del dragón como una de las bestias más populares del género narrativo y, acorde con lo que concluye Kordecki (1980: 46), dicho interés por este ser fue recogido

²⁰ Publio Ovidio Nasón fue un poeta romano que vivió entre el 43 a. C. y el 17 d. C. Entre sus obras destacan *Ars Amandi* y *Las Metamorfosis*, ambas en verso e influenciadas enormemente por la mitología clásica (Kenney, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

²¹ En la mitología griega, Atlas era un titán al que Zeus castigó a cargar sobre sus hombros el peso del mundo por haber participado en una rebelión contra él. Sus padres eran el titán Jápeto y la ninfa Clímene. También era hermano de Prometeo y el padre de las Hespérides (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

por los autores medievales, hecho que propició el nacimiento de géneros como la literatura de viajes o los propios bestiarios.

Como ya se indicó en el capítulo anterior, el *Physiologus* (s. IV d. C.) está considerado como el primer bestiario y el punto de partida de todos los demás, por ser “a compilation of pseudo-science in which the fantastic description of real and imagery animals were used to illustrate points of Christian dogma and morals” (McCulloch, 1962: 15). Por consiguiente, al igual que ocurre con otros símbolos animales, el cristianismo se encargó de la sistematización y la consolidación de las connotaciones simbólicas del dragón, con gran peso en las sagradas escrituras, y que el *Apocalipsis* de San Juan describe como “an enormous red dragon with seven heads and ten horns and seven crowns on its heads” (12:3) (www.biblegateway.com. Último acceso 12.3.2016). Al final del pasaje se cuenta como “the dragon was hurled down, that ancient serpent called the devil, or Satan, who led the whole world astray. He was hurled to the earth, and his angels with him” (12:9) (www.biblegateway.com. Último acceso 12.4.2016).

Charbonneau-Lassay (1991: 398) mantiene que las cabezas representan los siete pecados capitales y que las coronas no son más que una referencia a Satán en cuanto a su consideración como el rey de todo mal. Dicha conexión de la criatura con el mal cobra más fuerza con la teoría de Heck & Cordonnier (2012: 296) que equipara la naturaleza del dragón a la del diablo, ya que ambos proceden del cielo, pero se esconden en las profundidades de la tierra y desde allí captan a los crédulos a través de su atractivo.

Una vez examinada la descripción de la bestia en el último libro de las Escrituras, no parece sorprendente pues, que los bestiarios medievales hayan caracterizado al dragón como a una criatura maligna. En el bestiario de Aberdeen (s. XII) (www.abdn.ac.uk. Último acceso 12.5.2016) se otorga a este reptil un tamaño mayor que a cualquier serpiente conocida y en la representación gráfica que acompaña al texto se le puede ver estrangulando a un elefante. En su dimensión física destacan las alas, un buen número de dientes y una pequeña cresta que, como ya se ha dicho, apunta a la regia condición del diablo. Dichas características perduran en la tradición de este tipo

de obras, circunstancia observable en el bestiario de Northumberland (s.XIII)(<http://www.getty.edu/art/collection/objects/240115/unknown-maker-northumberland-bestuary-english-about-1250-1260/>. Último acceso 12.5.2016), donde la única diferencia con el de Aberdeen estriba en el hecho de que en el segundo bestiario el dragón ataca al elefante desde una posición angular en vez de hacerlo de frente. Salvando esta pequeña diferencia y que el dragón retratado en el de Aberdeen es de mayor tamaño, ambos bestiarios recogen prácticamente los mismos atributos físicos. Ni que decir tiene que el dragón para el cristianismo simboliza el epítome del pecado y, por tanto, su presencia en cualquier manifestación artística o relato se vincula a la seducción satánica en la que intervienen la herejía, el orgullo o la corrupción (Kordecki, 1980: 170).

Es importante remarcar que nuestro objeto de estudio en esta sección y su naturaleza diabólica traspasa las fronteras de las Sagradas Escrituras y forma parte indisoluble de la identidad nacional de Gran Bretaña. No en vano, San Jorge²², popular cazador de dragones por antonomasia es el santo patrón de Inglaterra. Lestón Mayo (2014: 27) pone de manifiesto que la leyenda de San Jorge y otros cazadores de dragones ocupan un lugar privilegiado en la tradición folklórica de la isla y que su leyenda no puede bajo ninguna circunstancia obviar la naturaleza diabólica de la criatura ni la necesidad de que dicho héroe se convierta en el salvador del pueblo: “George, the golden boy of heroic dragon killers, triumphing over the dragon that threatened a town, embodies this symbolism to the letter” (Lestón Mayo, 2014: 28).

Aunque la leyenda de San Jorge es tremendamente popular, la importancia del dragón en el imaginario británico va más allá, ocupando un lugar crucial en la leyenda británica más extendida de todos los tiempos, la de rey Arturo. En la *Historia Regum Britanniae*

²² Soldado del ejército romano en el año 300 d.C. En uno de sus viajes San Jorge salvó a una princesa de ser sacrificada a un dragón que aterrorizaba a los habitantes de un pueblo situado junto a un lago en Libia. Tras vencerlo, regresó con él a la ciudad utilizando el cinturón de la princesa como correa. Algunas leyendas, sin embargo, cuentan que el santo convirtió al dragón al cristianismo. Otras, las más extendidas, resaltan la caracterización de San Jorge como mata-dragones al considerarlo el autor de la muerte de la criatura (Sherman, 2011: 130).

de Geoffrey of Monmouth²³ (c. 1136) Merlín profetiza el futuro de Britania (De Cuenca y Prado 2003, 56) cuando le explica a Vortigern²⁴ el significado de la lucha entre el dragón rojo y el dragón blanco que se aparecen en su sueño. De acuerdo con el mago, el dragón rojo representa a los británicos y el dragón blanco a los sajones. Aunque en la lucha el dragón blanco partía con ventaja, el rojo es finalmente el vencedor, resultado que Merlín interpreta como el asesinato Vortigern y su sucesión en el trono por Ambrosius Aurelianus. Eventualmente la corona de Britania pasará a manos de Uther y será heredada por Arturo, gran líder guerrero, héroe y rey britano por antonomasia.

En palabras de Cirlot (2001: 59), en el mudo de la alquimia la dicotomía entre los colores rojo y blanco significa "the sublimation of the black/white antithesis", dualidad presente, asimismo, en el arte medieval cristiano en el que el blanco simboliza la pureza y el rojo la caridad y el amor. Así pues, podemos interpretar el triunfo del dragón rojo sobre el blanco como la victoria del amor sobre la pureza, concepto que, de todos modos, no se puede aplicar al pueblo invasor sajón ya que carece por completo de amor o caridad. Por ende, el dragón carmesí del emblema de Arturo incide en la profecía que lo caracteriza como un futuro monarca amado y caritativo que luchará por sus gentes cuando así lo necesiten en oposición a aquellos monarcas que utilizan su estatus para conservar su pureza, gobernando para sí mismos y obviando a sus súbditos, tal como Vortigern.

Junto a la crónica de Geoffrey de Monmouth, cabe destacar la existencia de una buena cantidad de leyendas sobre dragones en toda Gran Bretaña, una criatura presente en el folklore de casi todas las regiones de la isla, aunque predominante en el norte. Por ejemplo, en

²³ Geoffrey de Monmouth fue obispo de Saint Asaph, Gales, y un famoso cronista británico que falleció en 1155. Su obra más importante, *Historia Regum Britanniae*, impulsó el desarrollo de la materia de Bretaña en la literatura europea medieval (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

²⁴ Según Geoffrey de Monmouth, Vortigern llegó al trono tras asesinar a Constans, el legítimo heredero. Dicha usurpación provocó un descontento popular que llevó al nuevo rey a aliarse con los sajones para mantener su corona. Además de ser el causante de la invasión de Britania por parte de este pueblo, Vortigern fue asesinado por sus propios subordinados (De Cuenca y Prado, 2003: 49-6).

Sutherland, al norte de Escocia, cuenta la leyenda que habitaban dos dragones en el lago Merkland, uno con alas y otro sin ellas y que dos caballeros les dieron muerte para así devolver la seguridad a la gente que transitaba los alrededores del lago (Dempster, 1888: 222).

En Snowdonia (Gales) se dice que vivían dos enormes dragones, causantes de las numerosas plagas que asolaban a la población de la región. Los príncipes Llyfelys y Llud partieron en su búsqueda con un carro en el que llevaban grandes recipientes de piedra. Cuando encontraron a los monstruos, uno blanco y otro rojo, los observaron de lejos para ver cómo luchaban entre ellos batiendo sus alas en el aire y lanzándose fuego. Tras la batalla, cayeron rendidos y de semejante agotamiento volvieron a su verdadera forma que no era otra sino la de dos pequeños cerdos. Los hermanos les dieron a los animales una pócima para dormirlos y los encerraron en las vasijas que habían llevado consigo para llevarlos a Eryri²⁵ y en Dinas Emrys²⁶, junto a Yr Wyddfa²⁷, encontraron un lago al que arrojaron los pétreos recipientes. Una vez sumergidos en el agua, esta desapareció dejando únicamente hierba y rocas y así los dragones quedaron sepultados para no despertar en cientos de años (Maddern, 2015: 18-21).

Relevantes se nos antojan, además, las historias de dragones ingleses, más peculiares de nuevo cuanto más al norte se halle su origen. En ellas, la bestia no expulsa fuego sino veneno. Por ejemplo, el denominado *Sockburn Dragon* poseía la particularidad de poder volar, convirtiéndose, por tanto, en “a fierly flying serpent which destroyed man, woman and child” (Burton, 2015: 62).

En Loschy Hill, cerca de Nunnington, al norte de Yorkshire, Inglaterra, vivía otro dragón que arrojaba veneno sobre la tierra

²⁵ El parque Cenedlaethol Eryri, en inglés Snowdonia National Park, se sitúa al nortoste de Gales y es la región con las montañas más altas del Reino Unido, exceptuando Escocia (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

²⁶ Una pequeña colina rocosa situada cerca de Beddgelert, Gwynedd, Gales. Desde este punto se observa la zona sur del lago Llyn Dinas que pertenece al parque nacional de Snowdonia (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

²⁷ Yr Wyddfa en galés y Snowdon en inglés. Con sus 1.085 metros de altitud constituye el pico más elevado del parque nacional de Snowdonia y consecuentemente de Inglaterra y Gales (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

destruyendo todo ser vivo a su alrededor. Se alimentaba de ovejas y sus dientes se asemejaban a cuchillas. Los campesinos, atemorizados, no pudieron hacer nada hasta que llegó Sir Peter con su perro Tip. El caballero y su can partieron pues a la aventura y en el bosque se encontraron con una bestia de cuerpo amarillo y potente rugido (Heywood, 2015: 65). El dragón tenía la habilidad para regenerarse aunque se le amputasen trozos de su cuerpo. En consecuencia, el valiente guerrero decidió luchar con la ayuda de su perro. De este modo, cada vez que seccionaba una parte del dragón, Tip se la llevaba para que el monstruo no pudiese regenerarse. Sin embargo, una vez acabada la batalla, Tip lamió a su dueño y, habiendo olvidado lo venenoso que era su enemigo, ambos murieron, matando el can de manera involuntaria a su propio amo. Hoy en día, todavía se conserva una efigie de ambos en la iglesia de Nunnington (Heywood, 2015: 62-67).

Al sur de Yorkshire, existe la leyenda del dragón de Wantley, datada en la década de 1680, un lugar al que muchos académicos vinculan con Wharnccliffe Crag, al norte de Sheffield (Heywood, 2015, 87). En esta leyenda se nos cuenta como el valiente héroe Moore of Moore-hall derrotó a una bestia con dos temibles alas, aguijón en la cola, grandes garras, cuarenta dientes de acero, y de tamaño similar al caballo de Troya. Al igual que el artillero de madera, por su tamaño, este dragón podría albergar a 17 hombres en su interior y representaba la encarnación del mismísimo diablo (Heywood, 2015: 88-89).

Fuera del condado de Yorkshire, nos topamos con la historia del dragón de Hartburn, en Northumberland, que vivía junto a un manantial en un lugar conocido hoy en día como “the dragon field” (Green, 2015: 58). Según la leyenda, el dragón tenía “rainbow scales, a flickering tongue, a fiery breath and a tail that followed the path of the stream from the spring to the river” y fue derrotado por un caballero extranjero que descubrió que la bestia se hacía vulnerable al sacar la cola del agua (Green, 2015: 56-57).

Un poco más al sur, nos encontramos con la leyenda del *Deerhurst Dragon* en Gloucestershire. En este caso, el mata-dragones es el valiente John Smith quien decidió liberar a la atemorizada región

de los ataques del animal. Una vez se encontró al mismo, descrito como de “snaky body and taloned limbs, the folded-back wings and long tapering tail” (Nanson, 2015: 127) lo decapitó junto a su cría, menor y con aspecto mucho más frágil, para así llevar las cabezas de vuelta al pueblo, donde hoy, convertidas en piedra, todavía adornan el presbiterio de la iglesia de San Pedro de Deerhurst.

Como vemos, aunque oriundas de diferentes regiones, las leyendas del dragón presentan muchas similitudes entre ellas. En primer lugar, la bestia se trata de un reptil terrorífico con grandes fauces y cola, que, en ocasiones, hace uso de su letal aliento durante la batalla. Se desconoce la antigüedad de todas estas leyendas, salvo la del dragón de Wantley, que, como se ha indicado más arriba, data de una fecha más concreta. No obstante, cabe destacar el hecho de que ya en el período anglosajón la imaginería del dragón se encontraba muy extendida y, por tanto, era muy común que apareciese representado en amuletos y escudos de la época (Meaney, 1981: 170).

Ya se ha mencionado anteriormente que la primera aparición del dragón como tal se remonta aproximadamente al s. X d. C, en el poema épico *Beowulf*, de autoría anónima y que incluye el episodio más elaborado de la lucha entre el mata-dragones y su presa de toda la literatura medieval europea (Evans, 1987, 41). Después de veinte años como rey de Geatland²⁸, el épico héroe se enfrenta a un dragón que había vivido en una especie de fosa submarina durante 300 años (*Beowulf* en Hall, 2005: 57; v. 57, XXXII) y que salió de su encierro airado por el robo de un cáliz de oro de su tesoro (*Beowulf* en Hall, 2005: 78; vs. 84-85, XXXIII). El dragón comenzó a destruir todo lo que se interponía en su camino con el fuego que salía de sus fauces (*Beowulf* en Hall, 2005: 79; vs. 1-3, XXXIII). Entre sus características físicas destacan su enorme tamaño, de cincuenta pies, y su facultad para volar (*Beowulf* en Hall, 2005: 102; vs. 99-100, XLI) y reptar (*Beowulf* en Hall, 2005: 67; v. 78, XXXII). Enterado de la presencia del dragón, Beowulf decide acercarse a la guarida acompañado de su

²⁸ Götaland es un área al sur de Suecia que concentra el mayor número de población desde el s. XVIII. En este siglo, el 60% de los habitantes del país vivía en esta región que comprende las provincias de Västergötland, Östergötland, Småland, Öland, Gotland, Bohuslän, Skåne, Halland y Blekinge (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

leal soldado Wiglaf, derrotando posteriormente a la bestia con su ayuda aunque en un primer momento la espada de Beowulf, Naegling, no consigue atravesar la piel de la bestia (*Beowulf* en Hall, 2005: 88; v. 77, XXXVI) y esta le clava los colmillos en el cuello (*Beowulf* en Hall, 2005: 90; v. 57, XXXVI). Con la colaboración de su fiel Wiglaf, Beowulf consigue hundir un puñal en la única zona blanda del vientre del dragón (*Beowulf* en Hall, 2005: 92; v. 10, XXXVII). Sin embargo, debido a su venenosa mordedura, Beowulf muere poco después aunque satisfecho de su triunfo sobre el dragón (*Beowulf* en Hall, 2005: 92; v. 22, XXXVII).

En el libro XI de *Le Mort d'Arthur* de Thomas Malory²⁹ (s. XV), titulado "How Sir Lancelot rode on his adventure, and how he told a dolorous lady from her pain, and how that he fought with a dragon", quizás el más famoso de los caballeros artúricos, Sir Lancelot es informado de que Morgan Le Fay³⁰ había encerrado en una torre a una joven considerada como la más bella de todo el reino. Después de su liberación, Lancelot se enfrenta a un dragón que aparece de repente escupiendo fuego. La bestia es finalmente derrotada por el caballero artúrico tras una prolongada batalla (Malory en Lough & Widger, 2013).

El canto XI de *The Faerie Queene* de Edmund Spenser³¹ (s. XVI) incorpora una de las batallas más fascinantes del renacimiento inglés entre un dragón y su azote, en este caso, el caballero Redcrosse, quien representa a San Jorge y la virtud de la santidad (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2018). De nuevo, y como en cualquier batalla entre héroe y

²⁹ Thomas Malory fue un escritor inglés que vivió aproximadamente entre 1416 y 1471. Su obra más importante, *Le Morte D'Arthur*, constituyó la primera composición en prosa en lengua inglesa sobre el auge y el ocaso del legendario Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

³⁰ Morgan Le Fay es la antagonista principal de la obra, tía de Arturo por parte de madre y una poderosa hechicera cuyo objetivo principal es derrocar a su sobrino y sus hombres para hacerse con el trono.

³¹ Edmund Spenser vivió entre 1552/53 y 1599 en Londres, Inglaterra. Su obra más importante, el poema alegórico *The Faerie Queene* es considerado como una de las composiciones líricas de mayor calidad en lengua inglesa (Hieatt, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

dragón, la confrontación concluye con la muerte de la bestia que posee la peculiar capacidad de volar muy cerca del suelo y cuyo tamaño es comparable al de una montaña (Spenser en Franks & Edkins: 2005, v. 33):

Then with his waving wing displayed wyde
Himselfe up thigh he lifted from the ground
(Spenser en Franks & Edkins: 2005, vs. 154-155)

Además, su cuerpo, monstruoso, horrible y vasto estaba bañado en veneno e ira y recubierto de fuertes escamas (Spenser en Franks & Edkins: 2005, vs. 70-73) así como dotado de una enorme cola formada por más de cien pliegues (Spenser en Franks & Edkins: 2005, v. 90). Por añadidura, sus fauces con dientes de acero (Spenser en Franks & Edkins: 2005, v. 110) eran gigantes y “wide gaped, like the griesly mouth of hell” (Spenser en Franks & Edkins: 2005, 104). Tal y como se recogía en *Las Metamorfosis* de Ovidio (s. I d. C.), el dragón de Spenser arroja fuego con los ojos, no con la boca como parece ser la tónica dominante en el folklore inglés:

His blazin eyes, like two bright shining shields,
Did burne with wrath, and sparked living fire
(Spenser en Franks & Edkins: 2005, vs.118-119)

El dragón de Spenser representa el fin de la criatura medieval. Con su muerte en *The Faerie Queene*, esta bestia desaparece de la literatura inglesa o, al menos, queda aletargada durante un tiempo (Gould en Curnow, 2012). Con todo, este proceso de hibernación se restringe a la criatura como protagonista de una línea argumental, ya que, como indica Evans (1987: 49), otros autores como Milton³², Shakespeare³³ o

³² John Milton nació en Londres, Inglaterra y falleció en la misma ciudad en 1674. Fue un poeta e historiador inglés, considerado por muchos académicos como el autor más importante de la literatura británica después de Shakespeare. Su obra más importante, *Paradise Lost* (1667) goza de ser el más célebre poema épico en lengua inglesa. Otras obras destacadas son *Samson Agonistes* (1671) o *Paradise Regained* (1671). Además de su labor como escritor, también ocupó el cargo de ministro de lenguas extranjeras en el gobierno de Oliver Cromwell durante la república (Labriola, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com). Último acceso 6.1.2019).

Pope³⁴ lo introducen en sus obras, aunque en clara relación con los mitos clásicos.

El dragón resurge como elemento narrativo en el s. XIX, si bien pasa a ocupar un lugar preferente en las leyendas populares, alejado de la “alta cultura”, circunstancia que no impide, tal y como asegura Kent (1975: 128-129), que vuelva a irrumpir posteriormente en la literatura. Así, ya en el s. XX, autoras como Edith Nesbit³⁵, recupera no solo a la legendaria bestia y sus diferentes variedades en *The Book of Dragons*, una colección de ocho historias infantiles, sino también a importantes personajes del imaginario popular medieval relacionados con la criatura tal como San Jorge quien para Nesbit es “a real person, and he is only asleep, and he is waiting to be waked up. Only nobody believes in St. George now” (Nesbit en Shell, 2007).

La esencia del dragón medieval se recupera en su totalidad gracias a J. R. R. Tolkien³⁶ y a la publicación de su obra *The Hobbit* (1937). Este autor, gracias a su vasto conocimiento de la literatura medieval y a su poderosa imaginación, será el primero que consiga

³³ William Shakespeare nació en 1564 en Stratford-upon-Avon, Inglaterra, y falleció en el mismo lugar en 1616. Fue un poeta y dramaturgo, considerado por muchos el mejor de la historia de la literatura universal en este género. Entre su extensa colección de obras podría destacarse *Romeo and Juliet* (1595), *Hamlet* (1601), *Macbeth* (1606), *The Tempest* (1612), *The Tragedy of King Richard III* (1597) o *The Famous History of The Life on King Henry VIII* (1613) (Brown et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

³⁴ Alexander Pope nació en Londres en 1688 y falleció en Twickenham, una población cercana a la capital inglesa, en 1744. Es uno de los poetas ingleses más renombrados del s. XVIII destacando por su labor como traductor de Homero, editor de los textos de Shakespeare o autor de las obras satíricas *An Essay on Criticism* (1711), *The Rape of the Lock* (1714) o *An Essay on Man* (1734) (Butt, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

³⁵ Edith Nesbit nació en Londres en 1858 y falleció en Romney, Kent, en 1924. Su prolífica obra, de marcado corte fantástico, abarca más de 60 libros infantiles. Entre sus obras cabría destacar *The Story of the Treasure Seekers* (1899), *The Book of Dragons* (1901), *Five Children and It* (1902), *The Phoenix and the Carpet* (1904) o *The Story of the Amulet* (1906) (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

³⁶ J. R. R. Tolkien, cuyo nombre completo es John Ronald Reuel Tolkien, nació en 1892 en Bloemfontein, Sudáfrica, y falleció en 1973 en Bournemouth, Inglaterra. Este escritor inglés debe su fama a la novela fantástica, *The Hobbit* (1937) y a la aclamada trilogía de fantasía épica, *The Lord of the Rings* (1954-1955). Además de su trabajo como escritor también ejerció como profesor, ocupando la cátedra de Old English de la Universidad de Oxford (Hammond, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019).

diluir la barrera existente entre literatura infantil y fantasía adulta (Berman, 1984: 55). Tolkien, como señala Gagliardi (2018: 39), se convertirá en uno de los grandes referentes para J. K. Rowling aunque la gran diferencia entre ambos estriba en que mientras Tolkien sitúa su historia en un mundo imaginario nuestra autora decide intercalar su propio mundo con el real.

El dragón Tolkieniano, Smaug, es “vast red-golden” (Tolkien en Collins, 2011:221), con un “huge coiled tail” y custodia un tesoro en su guarida sobre el que duerme (Tolkien en Collins, 2011: 221). Posee, además, grandes alas y su aliento de fuego es capaz de destruir cualquier cosa que se interponga en su camino (Tolkien en Collins, 2011: 227). Al igual que el dragón de *Beowulf*, la bestia sale de su encierro cegado por la ira pues un copón de oro había sido substraído de su tesoro (Tolkien en Collins, 2011:222). Su sed de venganza le lleva a describirse a sí mismo de la siguiente manera:

My armour is like tenfold shields, my teeth are swords,
my claws spears, the shock of my tail a thunderbolt, my
wings a hurricane, and my breath death!
(Tolkien en Collins, 2011: 232)

En evidente paralelismo con el codicioso dragón de *Beowulf*, Smaug encuentra su final cuando un guerrero llamado Bardo consigue clavar una flecha en el único punto débil de su casi impenetrable piel, una determinada zona en su vientre (Tolkien en Collins, 2011: 256).

Tras haber descrito y analizado brevemente la dimensión física y el simbolismo del dragón en la literatura inglesa, así como en leyendas de la tradición popular británica, es pues, nuestro cometido acometer el análisis de la adaptación y reinterpretación rowlingiana de esta criatura fantástica en la obra objeto de nuestro estudio a la luz de los referentes tanto clásicos como literarios. Para ello, nos centraremos tanto en la dimensión física del animal como en su significado alegórico, haciendo hincapié, de nuevo, en la importancia de la tradición cristiana en la construcción de la segunda.

En su bestiario *Fantastic Beasts and Where to Find Them* (2017: 25) Rowling describe al dragón de la siguiente manera,

poniendo especial énfasis en su dimensión física y sus propiedades mágicas:

Probably the most famous of all magical beasts, dragons are among the most difficult to hide. The female is generally larger and more aggressive than the male, though neither should be approached by any but highly trained wizards. Dragon hide, blood, heart, liver and horn all have highly magical properties, but dragon eggs are defined as Class A Non-Tradeable Gods.

There are ten breeds of dragons, though these have been known to interbreed on occasion, producing rare hybrids.

La autora propone una más que detallada taxonomía de la especie dragontina en su universo literario y propone los siguientes tipos de dragón: *Antipodean Opaleye*³⁷, *Chinese Fireball*³⁸, *Common Welsh Green*³⁹, *Hebridean Black*⁴⁰, *Hungarian Horntail*⁴¹, *Norwegian*

³⁷ El *Opaleye* es nativo de Nueva Zelanda, aunque también se le puede ver en Australia durante las migraciones. A diferencia de otros dragones, tiende a vivir en valles en lugar de morar en las montañas. Es de tamaño medio y su peso oscila entre dos y tres toneladas. Es muy hermoso, con el cuerpo cubierto de escamas color perla y sus ojos, sin pupilas, son de una múltiple y brillante variedad cromática. Aunque es capaz de lanzar llamas escarlatas, no suele ser especialmente agresivo hacia los humanos y se alimenta principalmente de ganado ovino. Sus huevos son de color gris pálido y dicha peculiaridad ha propiciado que algunos humanos los hayan confundido con fósiles (Rowling, 2017: 27).

³⁸ Este dragón oriental, de aspecto amenazante tiene el cuerpo recubierto de suaves escamas color escarlata. Una franja de espinas doradas rodea su cara en la que destacan unos ojos protuberantes. El *Fireball* debe su nombre a su habilidad para lanzar llamas en forma de seta a través de sus orificios nasales cuando se enfada. Su peso oscila entre dos y cuatro toneladas y las cáscaras de sus huevos de color dorado son muy apreciados entre los hechiceros chinos. Su dieta incluye principalmente mamíferos, sintiendo especial predilección por cerdos y humanos (Rowling, 2017: 28).

³⁹ El *Welsh Green* tiende a anidar en las montañas de Gales, reservas naturales que contribuyen a la conservación de la especie. Al igual que el *Opaleye*, se alimenta principalmente de ovejas y raramente ataca a los humanos. El fuego que arroja por sus fauces tiende a salir en pequeños y estilizados chorros. Es fácilmente reconocible por su melodioso rugido y por sus huevos de color marrón verdoso (Rowling, 2017: 29).

⁴⁰ Otro dragón que mora en las Islas Británicas aunque bastante más agresivo que su pariente galés. El *Hebridean black* mide más de nueve metros y su cuerpo se recubre de duras escamas negras. Sus ojos son de color morado brillante y su lomo presenta una larga fila de crestas afiladas como cuchillas. Su cola termina en forma de flecha y sus alas tienen la misma forma que las de los murciélagos. Se alimenta principalmente de ciervos, aunque también de perros grandes y de ovejas (Rowling, 2017: 30).

*Ridgeback*⁴², *Peruvian Vipertooth*⁴³, *Romanian Longhorn*⁴⁴, *Swedish Short-Snout*⁴⁵ y *Ukrainian Ironbelly*⁴⁶ (Rowling, 2017: 27-36).

En nuestra opinión, esta variedad de dragones revela que Rowling posee un conocimiento más o menos profundo de la figura del dragón y de sus leyendas en las diversas fuentes clásicas, folklóricas y/o canónicas, queriendo, de este modo, enfatizar la variedad de estas en lo que a la bestia se refiere a pesar de las innegables similitudes entre los especímenes de cada clase.

En general, las diferentes razas draconianas recogidas por la autora encajan con la definición que proporciona el *OED* de este ser, en cuanto a que, en mayor o menor medida, todos ellos son reptiles gigantes alados con la habilidad de lanzar fuego.

Tradicionalmente y como ya se ha señalado, el folklore oriental describe al dragón como a un ser benevolente. Esto contrasta con la variedad asiática del dragón que se nos presenta en *Harry Potter*, al seguir el agresivo *Chinese Fireball* una dieta basada en cerdos y humanos y presentar “a striking appearance” (Rowling,

⁴¹ Esta raza de dragón es presumiblemente la más peligrosa de todas. El *Hungarian Horntail* presenta el cuerpo cubierto de escamas negras y un aspecto similar al de un lagarto. Sus ojos son amarillos, sus cuernos color bronce y su cola se recubre de duras espinas de una variedad cromática parecida. Puede lanzar sus potentes llamas a una distancia de más de cincuenta metros y sus huevos son de color cemento. Se alimenta principalmente de ovejas y, cuando tiene ocasión, también lo hace de humanos (Rowling, 2017: 32).

⁴² El *Norwegian Ridgeback* recuerda al *Horntail* en su fisionomía pese a que en lugar de una cola con espinas posee una gran variedad de duras crestas puntiagudas en el lomo. Ataca a todo tipo de mamíferos y, a diferencia de los otros dragones, también se alimenta de criaturas marinas (Rowling, 2017: 33).

⁴³ El más pequeño de los dragones conocidos y el más ágil en el vuelo. El *Peruvian Vipertooth* mide unos cuatro metros y su cuerpo presenta suaves escamas de color cobrizo. Sus cuernos son cortos y sus colmillos especialmente venenosos (Rowling, 2017: 34).

⁴⁴ El cuerpo del *Longhorn* se recubre de escamas de color verde oscuro y su cabeza termina en un par de largos cuernos dorados con los que atraviesa a su presa antes de asarla con sus llamas (Rowling, 2017: 36).

⁴⁵ El *Swedish Short-Snout* es un dragón de color plata y azul cuya piel es especialmente codiciada para la confección de escudos y guantes de protección. Sus llamas, de color azul brillante, emanan de sus orificios nasales y la potencia de estas es capaz de reducir un árbol a cenizas en pocos segundos (Rowling, 2017: 35).

⁴⁶ El *Ironbelly* es la variedad draconiana de mayor tamaño, alcanzado un peso de seis toneladas. Su cuerpo está cubierto por escamas de color gris metalizado, destacando sus temibles y enormes garras. Sus profundos ojos rojizos evocan tanto su peligrosidad como la sangre derramada en las tierras en las que vive (Rowling, 2017: 37).

2017: 28). Otro aspecto en el que el dragón rowlingiano diferiría del oriental es en sus alas, ya que tradicionalmente el dragón asiático carece de ellas. Por tanto, podríamos concluir que lo único que conectaría a esta variedad de dragón rowlingiano con su presunta herencia cultural oriental reside en el gran valor que, según el bestiario de la autora, le dan los hechiceros chinos (Rowling, 2017: 28), característica que podría enlazarse con la riqueza cultural a la que contribuye la mítica figura del dragón en este país.

Como se ha explicado, podría vincularse la habilidad de escupir fuego de los dragones con otras criaturas fantásticas como la quimera, recogida ya en *La Iliada* en el s.VIII a. C. Asimismo, la facultad de los dragones rowligianos para lanzar fuego a través de las fauces o de los orificios nasales, dependiendo de su especie, remite a esta misma dualidad presente ya en fuentes anteriormente mencionadas. Recordemos que los dragones de Ovidio (s. I d.C.) y Spenser (s. XVI) lanzaban fuego por los ojos y los de *Beowulf* (s. X d.C.), Malory (s. XV), los de las leyendas de Snowdonia (Maddern, 2015: 18-21) y el Smaug de Tolkien (s. XX) por las fauces.

Además de la obvia conexión del dragón rowlingiano con el elemento ígneo, nuestra autora tiene en cuenta otras características. Por ejemplo, el *Peruvian Vipertooth*, vincula al dragón directamente con sus orígenes ofídicos, pues parte de su nombre (*viper*) alude a un ofidio y, además, al iguel que este, es venenoso, característica que evoca la tradición draconiana anterior, puesto que los dragones de Ovidio, *Beowulf*, Spenser o los de leyendas populares como el dragón de Nunnington, Yorkshire, o el de Deerhurt, Gloucestershire también eran criaturas venenosas.

Otro rasgo definitorio interesante es el de inmensa variedad cromática que recoge la autora británica. Esta descripción nos permite relacionar, por ejemplo, a dragones como el *Chinese Fireball* carmesí con el dragón rojo que venció en la contienda con el blanco en la *Historia Regum Britanniae* (s. XI) o el descrito en el *Apocalipsis de San Juan*. También el color negro característico del *Hebridean Black*, el *Hungarian Horntail* o el *Norwegian Ridgeback* encuentran antecedentes similares en el popular dragón de la leyenda de Deerhurst, en Gloucestershire. Además, podríamos vincular el color

cobrizo del *Peruvian Vipertooth* con el áureo Smaug de Tolkien o con el amarillento dragón de Nunnington, Yorkshire.

El hecho de que algunas especies recogidas por Rowling presenten cuernos, como en el caso del *Longhorn*, el *Peruvian Vipertooth* o el *Hungarian Horntail* podría proceder también de la tradición bíblica, ya que el descrito por San Juan en el *Apocalipsis* (12:3) presenta también esta particularidad.

Al mismo tiempo, el *Hungarian Horntail* y el *Hebridean Black* utilizan su cola como arma en las batallas dado que su dureza o espinas resultan tremendamente eficaces. Dicha característica podría emanar del folklóre británico, en cuanto que también es un atributo presente en el dragón de Wantley, Yorkshire, derrotado por Moore of Moore-hall (Heywood, 2014: 88-89).

Por tanto, observamos que los dragones rowlingianos encajan, a grandes rasgos, con la descripción del *OED*, retrato que, como explica Prickett (1979: 79- 84), se estableció en el imaginario popular en el s. XIX tras el hallazgo de los primeros fósiles de dinosaurios. Con todo, concluimos que la autora demuestra un vasto conocimiento de la tradición literario-cultural que acompaña a esta bestia. Aunque no es ajena al retrato estandarizado de los dragones, la múltiple variedad racial que describe en su bestiario le permite expresar la riqueza de su diversidad en las múltiples tradiciones culturales en las que florece. Al mismo tiempo, la adaptación que hace de esta pluralidad en las nueve variedades draconianas que presenta ilustra tanto la influencia de la tradición clásica, como de la folklórica y literaria de Gran Bretaña.

Tal y como se deduce de la descripción que Rowling da del dragón en su bestiario (ver arriba), en la saga *Harry Potter* el dragón es un animal ovíparo:

The egg was lying on the table. There were deep cracks in it. Something was moving inside; a funny clicking noise was coming from it. They all drew their chairs up to the table and watched with bated breath. All at once there was a scraping noise and the egg split open. The baby dragon flopped on to the table.
(*PS*, 2013: 171)

Aunque al tratarse de un reptil dicho método reproductivo parece el más lógico, no hemos encontrado ninguna otra fuente, canónica o popular, que corrobore dicha información, debido principalmente a que los dragones que se nos presentan son ya adultos. No obstante, Lestón Mayo (2014: 164) señala que en Islandia existe la creencia de que si se introduce oro en un nido de águila de sus huevos brotarán dragones. Por ende, Rowling podría haber tomado este sistema de reproducción del dragón de esta creencia islandesa o bien podría haber recurrido a la innovación en este sentido.

Existen dos tamaños de dragón en *Harry Potter*: el adulto y el bebé. La cría que Rowling describe en la primera entrega de la saga se muestra frágil y delicada exactamente igual que aquella que el mata-dragones John Smith había decapitado en Deerhurst (Gloucestershire). Nuestra autora, sin embargo, ofrece una descripción mucho más detallada de su aspecto que la que proporciona Nanson (2015: 124-129) en su recopilación de leyendas populares:

The baby dragon flopped on to the table. It wasn't exactly pretty; Harry thought it looked like a crumpled, black umbrella. Its spiny wings were huge compared to its skinny jet body and it had a long snout with wide nostrils, stub of horns and bulging, orange eyes. It sneezed. A couple of sparks flew out of its snout. 'Isn't he beautiful?' Hagrid murmured. He reached out a hand to stroke the dragon's head. It snapped at his fingers, showing pointed fangs.
(PS, 2013: 171-172)

Este pequeño dragón sirve para enfatizar la tierna personalidad de Hagrid, el guardabosques, cuya fascinación por las criaturas mágicas, en general, llega a su epítome en el breve período de tiempo en el que convive con esta cría a la que amamanta cada media hora con “brandy mixed with chicken blood” (PS, 2013: 170). Rowling utiliza también esta ternura casi maternal de Hagrid causada por el pequeño dragón como un recurso para ejemplificar la bondad de su personalidad. La

sensibilidad de Hagrid llega a su máximo exponente en el momento en que tiene que despedirse de su bebé:

Hagrid had Norbert packed and ready in a large crate.
'he's got lots o'rats an' some brandy fer the journey,'
said Hagrid in a muffled voice. 'An' I've packed his tedd
bear in case he gets lonely'
(*PS*, 2013: 175)

Sin embargo, el dragón adulto, protagonista indiscutible de casi todas las fuentes que se han analizado en las páginas anteriores, es descrito por la autora de la siguiente manera:

Four fully grown, enormous, vicious-looking dragons
were rearing onto their hind legs inside an enclosure
fenced with thick planks of wood, roaring and snorting
— torrents of fire were shooting into the dark sky from
their open, fanged mouths, fifty feet above the ground on
their outstretched necks. There was a silvery-blue one
with long, pointed horns, snapping and snarling at the
wizards on the ground; a smooth-scaled green one, which
was writhing and stamping with all its might; a red one
with an odd fringe of fine gold spikes around its face,
which was shooting mushroom-shaped fire clouds into
the air; and a gigantic black one, more lizard-like than
the others, which was nearest to them.
(*GF*, 2013: 286)

El adjetivo “vicious-looking” denota que los dragones son fieros y protectores en lo que a su entorno se refiere, cualidades, que como explica Berman (1984:221), no son necesariamente negativas. Con todo, retratarlos como “lizard-like” junto con la peligrosidad que se les atribuye en el bestiario rowlingiano nos conduce automáticamente a un desequilibrio en la balanza de la neutralidad en la que según Berman (2008: 63) se encuadran los dragones de *Harry Potter*, ya que la caracterización de “more lizard-like” relaciona automáticamente al dragón negro de la descripción anterior con los reptiles y, como se ha explicado ya al principio de esta sección, el animal de esta especie con

mayor vinculación con el dragón es la propia serpiente, encarnación de Satán. Así, ya en las fuentes clásicas, como en la obra de Heródoto (s. VII a. C.) se describe a estos seres como “sierpes aladas de pequeño tamaño” (Heródoto en Pou, 2006: 430). Asimismo, el dragón negro de Rowling se podría asimilar a ofidios de mayores dimensiones como el *Sockburn Dragon*, caracterizado como “a fierly flying serpent” (Burton, 2015: 62).

En cuanto a la envergadura física de las bestias, Rowling incluye los 50 pies de altura con los que también contaba el dragón al que se enfrenta *Beowulf* en el poema homónimo del período anglosajón (*Beowulf* en Starnes & Millers, 2005: 102; vs. 99-100, XLI). Es posible ver también una alusión al tamaño del *Wantley Dragon* que, como ya se ha señalado, poseía una altura similar a la del caballo de Troya (Heywood, 2014: 88).

Rowling dota, además, y como quizás no podía ser de otro modo, a sus dragones de la habilidad para escupir fuego, reminiscente, sin duda, de sus congéneres en *Beowulf* y *The Hobbit* y también de los que yacen enterrados en Snowdonia o de bestias como la quimera homérica.

La fuerza de las criaturas y la dureza de su piel son, además, rasgos definitorios del monstruo rowlingiano:

‘Dragons are extremely difficult to slay, owing to the ancient magic that imbues their thick hides, which none but the most powerful spells can penetrate . . .’
(*GF*, 2013: 295-296)

La particularidad de una piel casi impenetrable aparece en *Beowulf*, cuya espada, Naegling, no consigue atravesar la piel de la bestia o en *The Hobbit*, donde Smaug presenta un único punto débil en la piel de su vientre descrita “like tenfold shields” (Tolkien en Collins, 2011: 232). Como se desprende de la descripción anterior, Rowling introduce en su obra la tradicional posibilidad de matar al dragón, a pesar de su dura piel, con una flecha, como en *The Hobbit*, o con un puñal, como en *Beowulf*, introduciendo la magia para tal efecto en consonancia con el elemento que impregna tanto a su argumento como a sus personajes. Sin embargo, no hay ejemplo alguno en la

saga que ilustre qué hechizo sería necesario para tal fin, pues no se describe la muerte de ningún dragón en toda la heptalogía.

De todas maneras, el hecho de que la autora ponga de manifiesto explícitamente que “dragons are extremely difficult to slay” revela que su visión del dragón está directamente relacionada con la de la tradición literario-cultural que acompaña a esta criatura. Así, hemos visto que son solamente los habilidosos caballeros los que pueden enfrentarse a ellos, como es el caso de Moore of Moore-hall, quien vence al dragón de Wantley o el de John Smith, quien resulta victorioso en Deerhurst. Sin embargo, no todos los valientes que se enfrentan a esta bestia salen con vida, como vimos en el caso de Sir Peter y su perro Tip en Loschy Hill, Yorkshire. o el propio Beowulf, sucumbiendo ambos al veneno de la criatura.

A pesar de que no existe derramamiento de la sangre de dragón en la saga *Harry Potter*, la prueba del *Triwizard Tournament* en la que Harry tiene que enfrentarse a esta criatura permite conectar el mito de los heroicos mata-dragones con el protagonista de la saga, ya que el hecho de que Harry consiga robar el huevo dorado del nido del *Hungarian Horntail* “funcions as means of underscoring Harry’s heroic nature” (Berman, 2008: 61).

Otro de los rasgos físicos de los dragones descritos en la saga *Harry Potter* es su capacidad de volar:

Crouching low over the beast’s neck, he clung tight to the metallic scales, and the cool breeze was soothing on his burned and blistered skin, the dragon’s wings beating the air like the sails of a windmill.
(DH, 2013: 439)

Los proto-dragones recogidos en los textos clásicos de la antigua Grecia ya presentaban alas:

unas sierpes aladas de pequeño tamaño
(Heródoto en Pou, 2006: 430)

así como también los descritos en los bestiarios de Aberdeen (s. XII) o Northumberland (s.XIII), en las fuentes y en la tradición folklórica

que se ha analizado en esta sección, tal como el *Sockburn Dragon*, descrito como una “fierly flying serpent which destroyed man, woman and child” (Burton, 2015: 62).

Otra de los rasgos que Rowling adapta de las fuentes populares y literarias es la caracterización del dragón como guardián de tesoros. De este modo, las cámaras Gringotts, el banco de los magos, donde se guardan una gran cantidad de tesoros, son custodiadas por un enorme dragón:

A gigantic dragon was tethered to the ground in front of them, barring access to four or five of the deepest vaults in the place.
(*DH*, 2013: 432)

Dicha función guardiana del dragón la encontramos ya en la antigua Grecia. Hesíodo recoge en *El escudo de Heracles* (s. VII a. C.) la existencia de un temible reptil “que en las sombrías grutas de la tierra, allá en los extremos y confines, guarda manzanas completamente de oro” (Cuenca & Pardo, 1990: 188). Otros dragones como el de *Beowulf* o Smaug viven encerrados custodiando su propio tesoro y es cuando se les roba un cáliz de oro cuando salen de su encierro buscando venganza (*Beowulf* en Starnes & Millers, 2005: 78; vs. 84-85, XXXIII), (Tolkien en Collins, 2011: 221).

Resulta obvio que nuestra autora reinterpreta la función del dragón como guardián de tesoros así como la composición de estos del máspreciado metal respetando, en este aspecto, la tradición popular y literaria más extendida.

Sin embargo, algo que rompe con la tradición clásica, medieval y folklórica es el hecho de que J. K. Rowling prescinde de la figura del mata-dragones como tal pues el único cometido de Harry cuando se enfrenta al dragón en el *Triwizard Tournament* es el de robar un huevo de oro al dragón *Hungarian Horntail* quien, viendo amenazado su tesoro, muestra su fiereza:

And there was the Horntail, at the other end of the enclosure, crouched low over her clutch of eggs, her wings half furred, her evil, yellow eyes upon him, a

monstrous, scaly black lizard, thrashing her spiked tail,
leaving yard-long gouge marks in the hard ground.
(GF, 2013: 309)

La actitud evidentemente defensiva del *Hungarian Horntail* al ver amenazado su tesoro fomenta la construcción de un paralelismo entre este y el Smaug de Tolkien o el dragón de *Beowulf*, en cuanto que lo que desata la cólera de ambos es el hecho de que sustraigan objetos de valor de sus cámaras. Así, el huevo dorado del dragón conecta la primera prueba del *Triwizard Tournament* con dos de las criaturas míticas más populares de Gran Bretaña. Con todo, el hecho de que Harry no cause daño alguno al monstruo, pese a su temperamento y peligrosidad, convierte a este en una fuerza neutral. La supervivencia de la bestia ilustra que no constituye ninguna amenaza para las fuerzas del bien (Unerman, 2002: 97).

Llegados a este punto, podemos concluir que el simbolismo del dragón como encarnación del mal presente en la imaginería cristiana está ausente de la obra rowlingiana pues en ella el dragón no es un monstruo maligno. No obstante, resulta posible establecer un significado alegórico cristiano del mismo no a través de la caracterización de la bestia sino del personaje de Draco Malfoy, cuyo nombre de pila nos remite directamente a la bestia presentada en el *Apocalipsis* de San Juan como un exponente del mal. Draco no cae solamente en las garras de la arrogancia cuando insulta a Hermione llamándola “filthy little Mudblood⁴⁷” (CS, 2013: 112), sino que también va cometiendo una serie de pecados capitales, que, en cierto modo, representan de manera alegórica al dragón del *Apocalipsis*. Draco es envidioso, tal y como podemos inferir cuando trata de justificar sus pobres resultados académicos: “It’s not my fault,” retorted Draco. “The teachers all have favourites, that Hermione Granger —” (CS, 2013: 52), una declaración que va más allá de la envidia, dado que sus malas notas son fruto del pecado de la pereza, y no son culpa de nadie más que de sí mismo.

⁴⁷ Este insulto lo utilizan los magos con sangre mágica para referirse a otros brujos cuyos padres son humanos corrientes.

En la misma entrega, y aunque Malfoy no comete un pecado propiamente dicho, se deja fascinar por *The Hand of Glory*, un objeto que puede ser fácilmente asociado con la avaricia, pues es descrito como “the best friend of thieves and plunderers” (CS, 2013: 52). Además, Draco pertenece a la Casa Slytherin, cuyos colores son el verde y el plata, lo que nos remite al pecado capital de la envidia y a la descripción más popular del mismo en *Othello*: “a green-eyed monster” (Act III, Scene iii, 169) (Shakespeare en Wells y Taylor, 1987: 1183). En suma, tanto la actitud del muchacho como sus propias palabras nos revelan la oscuridad de la caracterización de este personaje. Con la elección de su nombre, Rowling no solo incorpora las connotaciones negativas que han formado parte de la esencia del animal homónimo desde la Edad Media sino que incide en las referencias cristianas que pueblan su obra.

Para concluir, nos parece relevante recalcar que, aunque la criatura que hemos analizado en esta sección ha sido sometida a numerosos cambios desde la antigüedad hasta la actualidad, la versión que Rowling nos ofrece de la misma no dista demasiado de la que se incluye en el poema anglosajón *Beowulfo*, incluso en *The Hobbit*. Por tanto, la reinterpretación, al menos en su dimensión física, que la autora realiza del dragón en la saga se nos antoja una especie consolidada, sin grandes cambios aparentes, a pesar de las variantes culturales y literarias descritas en páginas anteriores, tales como el hecho de que algunos dragones ingleses como el Loschy Hill (Heywood, 2015: 62-67) escupan veneno en lugar de fuego, peculiaridad también representada en las fuentes clásicas. La fisonomía dragontina medieval sufrió un leve cambio en el siglo XIX cuando se exhibieron esqueletos de dinosaurios descubiertos en excavaciones arqueológicas, pues esto dio lugar al establecimiento de un estándar morfológico del dragón. Así, la comparación de la forma de los fósiles de los dinosaurios con la de reptiles gigantes permitió conectar la descripción de las bestias medievales con los recién descubiertos prehistóricos moradores del planeta. Con todo, en Gran Bretaña sus atributos se han mantenido prácticamente inalterables durante los últimos mil años. Aunque en su obra Rowling mantenga las características físicas del dragón de la tradición popular, la

reinterpretación de su simbolismo resulta crucial. De este modo, la adaptación del dragón en *Harry Potter* aparece desdemonizada, e incluso descristianizada, al menos en lo que a la criatura propiamente dicha se refiere. Rowling reinterpreta en su obra la leyenda de San Jorge y los demás caza-dragones, pues Harry desempeña este rol al derrotar al *Hungarian Horntail*. No obstante, Rowling añade su innovación: Harry no termina con la vida del dragón. De este modo, la autora elimina la necesidad del derramamiento de sangre. Esta alegoría reinterpretativa del mito del mata-dragones contribuye a la neutralización del dragón, en cuanto que, aunque existe una confrontación entre el protagonista de la saga y la criatura, la lucha propiamente dicha no tiene lugar y ninguno de los dos contrincantes resulta físicamente herido. Además, la naturaleza diabólica que se le atribuye tradicionalmente a estas bestias se ve completamente eclipsada por la ternura con la que Hagrid trata al bebé dragón tras romper el cascarón. Así, Rowling introduce un elemento de innovación en la adaptación de populares historias británicas sobre dragones que lo caracterizan en su mayoría como una bestia peligrosa y fiera. A pesar de todo, es evidente que la dimensión moral corrupta que ofrece el cristianismo de esta bestia sí que aparece reflejada de manera alegórica en el personaje de Draco Malfoy quien encarna varios de los pecados capitales simbolizados por el dragón del Apocalipsis bíblico.

En el caso del dragón y como ya hemos apuntado Rowling se toma “horrible liberties with folklore and mythology” (Rowling, 2005). No en vano, reinterpreta a un símbolo nacional, tradicionalmente relacionado con las fuerzas del mal en el estrato literario, cultural y religioso y le asigna un valor neutro. La autora despoja a sus dragones de su habitual rol de agentes del mal, aunque refleja en ellos, como hemos explicado, la fuerte tradición folklórica y literaria británica relacionada con esta bestia. A esta tradición Rowling superpone la que se deriva de su formación en filología clásica que, como se verá a lo largo de esta tesis, contribuirá a definir a gran parte de los seres que conforman su bestiario.

En términos narrativos, como ya se ha señalado, el dragón rowlingiano, contribuirá a establecer un fuerte paralelismo entre Harry

y San Jorge, el santo patrón de Inglaterra, relación que ayudará a ensalzar las cualidades heroicas del protagonista de la saga. Asimismo, la presencia de estos seres también ayudará a definir importantes rasgos de la personalidad de algunos personajes, tales como el gran corazón y bondad de Hagrid.

Esta criatura, en un plano alegórico, incidirá también en la construcción del personaje de Draco Malfoy que apunta, aunque en sentido menos literal, a la tradicional asociación del nuestro objeto de estudio en esta sección con las fuerzas del mal. Sin embargo, este vestigio negativo menor que acompaña al dragón no afecta a la neutralidad de su función en la saga. Esto se pone explícitamente de manifiesto, como señala Berman (2008: 63), al no tomar partido estos enormes reptiles en la batalla final entre el bien y el mal. Por tanto y en última instancia, los dragones rowlingianos constituirán un elemento estético que añade “sense of wonder, mystery and suspense in her magical world” (Berman, 2008: 63).

2.2. EL FÉNIX

El fénix es un ave mitológica presente en gran multitud de tradiciones a lo largo y ancho del planeta. Aunque con diferentes nombres, esta criatura fantástica forma parte de culturas tan dispares como la japonesa, la china, la eslava o la egipcia. Kronzek & Kronzek (2001: 188-189) mantienen que el rasgo identificativo principal de esta bestia es su inmortalidad. Cada quinientos años, cuando alcanza el culmen de su madurez, el pájaro estalla en llamas y de las cenizas resultantes nace un joven fénix, que cinco siglos después sufre el mismo destino que su predecesor.

Dicha cualidad, tal y como se explica a lo largo de esta sección, es la que le ha hecho merecedor de la admiración recibida durante generaciones y al mismo tiempo es también la característica que justifica la inclusión del animal en este capítulo, ya que, aunque su fisonomía le permite desplazarse libremente por el aire, es esta capacidad, asociada directamente con el ígneo elemento, el constituyente principal de su esencia.

El *OED* (www.oed.com. Último acceso 15.9.2017) afirma que la introducción del término *phoenix* en la lengua inglesa se remonta al año 1000, concretamente al poema homónimo del inglés antiguo. Define asimismo al ave como similar a un águila, pero con plumaje rojo y dorado, viviendo entre quinientos y seiscientos años en los desiertos de Arabia. Tras ese tiempo, de acuerdo con esta misma fuente, construye una pira que se incendia con los rayos del sol donde muere calcinado y después renace de sus cenizas en forma de polluelo.

Entre todos los pájaros fantásticos, tal y como apunta McMillan (1987: 57), este es sin duda el más conocido. Es un ave grande, del tamaño de un águila de plumas rojas y doradas y a su vez, también es una bestia sagrada, en cuanto a que se le vincula con lo divino en todas las culturas en las que se recoge su existencia. Como señala este mismo autor, el fénix del que se ocupa nuestro estudio, el de la tradición occidental, es un pájaro que se introdujo en el mundo clásico a través de Egipto, aunque con raíces árabes y que, desde el génesis de nuestra civilización, el mundo grecorromano, pasó a la Europa cristiana y consecuentemente al mundo moderno.

La versión japonesa del mito explica que el fénix, llamado *hoo*, es una alegoría del mismo sol que en forma de pájaro desciende a la tierra como mensajero de los dioses (Lum, 1951: 243) y que a su vez es un emblema empleado por la familia real y ligado estrechamente a la figura del emperador. Ferguson (1955: 98-99) habla del *fêng-huang* o el fénix chino, que es uno de los animales espirituales de su tradición, siendo recogido en el *Li-Ji*, el libro chino de los ritos (s.VI a. C.) como una misteriosa y preciosa criatura, dotada de un plumaje que encarna una mezcla perfecta de cinco colores y cuyo canto combina armoniosamente las cinco notas musicales. Mercatante (1974:206) añade que la bestia nipona desciende al mundo de los mortales para llevarles cosas buenas y que, al mismo tiempo, está conectada con el mito eslavo del pájaro de fuego, una leyenda conocida fuera de la antigua Unión Soviética gracias al ballet homónimo del compositor Stravinski⁴⁸.

⁴⁸ Igor Stravinski (Lomonosov, 1882- Nueva York, 1971) fue un compositor y director de orquesta cuyo trabajo tuvo un gran impacto a nivel musical antes y después de la Primera

Sin embargo, pese a todos los nombres que recibe el fénix, McMillan (1987: 62) declara que parece evidente que la leyenda occidental bebe directamente del *Benu*⁴⁹ y que para los egipcios, esta palabra significaba tanto *purple heron* como *palm tree*. Esta polisemia la recoge también el *OED* (www.oed.com. Último acceso 15.9.2017) en sus dos primeras entradas para el término *phoenix*, siendo la primera acepción la criatura fantástica y la segunda una palmera datilera. Carrington (1957: 87-88) profundiza en esta idea, añadiendo, que el *benu* era uno de los muchos símbolos egipcios utilizados para los guardianes del sol en Heliópolis⁵⁰ y, a su vez, también simbolizaba el alma de Ra⁵¹ y constituía el símbolo vivo de Osiris⁵², ya que este ser estaba vinculado directamente al alma del dios. Eason (2008: 58) prosigue contando que la leyenda del Benu nace en Heliópolis sobre el año 3100 a. C. como una forma de Atum, una deidad solar que posteriormente sería sintetizada en Ra. Esta bestia, consumida por las llamas cada 500 años, da lugar a un joven pájaro que nace de las cenizas de su progenitor y transporta las mismas hasta el monte sagrado de Heliópolis, actualmente señalado por un obelisco en El

Guerra Mundial. Sus obras han sido consideradas como una piedra angular del modernismo (White & Tanskin, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 6.1.2019). En *El Pájaro de Fuego*, la música del compositor acompaña a la historia del príncipe Ivan quien se adentra en el jardín mágico del ogro Kashchei para encontrar al pájaro de fuego. Cuando lo captura, el ave le suplica que lo libere, otorgándole a cambio una de sus plumas, cuya magia le servirá de protección contra cualquier daño. Entonces el muchacho se encuentra con trece princesas bajo el embrujo del ogro y se enamora de una de ellas. Cuando el malvado se entera de que hay alguien en su castillo manda a los guardias a por el príncipe y le capturan. Justo en el momento en que Kashchei va a convertir al joven en piedra, agita la pluma del fénix y el ave con su canto hace que se adormezcan todos. Aprovechando esto, el pájaro le cuenta a Ivan que la única forma de acabar con el malvado hechicero es destruir el huevo donde está encerrada su alma. Una vez que lo consiguen, todas las princesas son liberadas del embrujo de Kashchei e Ivan consigue el amor de su princesa (Husher, Philip, 2003: 4).

⁴⁹ El Benu o Bennu es una deidad egipcia que se representaba en forma de pájaro. Está relacionada con el sol, la creación y la reencarnación (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2019).

⁵⁰ Heliópolis fue una importante ciudad del Antiguo Egipto, situada al nordeste de El Cairo, capital actual del país. Al estar un poco alejada del Nilo se conectaba a este a través de un canal. Esta ciudad era también la sede principal del culto al dios solar Ra (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 5.1.2020).

⁵¹ Dios egipcio del sol (Eason, 2008: 58).

⁵² Dios egipcio de la resurrección y de la vegetación (Eason, 2008: 58).

Cairo. Otras versiones dicen que el benu vuela desde Arabia transportando un huevo y que en cuanto este eclosiona, su portador arde en llamas al recibir los primeros rayos solares del día (Eason, 2008: 59).

Así pues, llegados a este punto, parece evidente que el fénix, el *fêng-huang*, el *benu*, el *ho-o* o el pájaro de fuego “are apparently, members of the brood hatched ages ago in that same sunrise nest and still flying amid rosy clouds of prehistoric fable” (Ingersoll: 1968, 202).

Debido a la fascinación provocada por esta criatura, Burton (1959: 15) intenta encontrar una lógica racional tras el origen de un mito tan fascinante como el del fénix. Este autor explica que son varias las especies de aves que controlan sus parásitos dejando que el humo se filtre entre sus plumas y también sostiene que existe una especie de grajo (1959: 9) que utiliza tanto el humo como las llamas para desparasitarse: mientras bate sus alas, con su pico trata de mover las brasas del fuego, intentado ponerse bajo las mismas y así conseguir que el humo atraviere su plumaje. McMillan (1987: 60) propone que el mito subyace en el proceso de muda de las aves, ya que el cambio de plumaje las hace rejuvenecer hasta tal punto que parece que han vuelto a nacer. Independientemente de su génesis o de la explicación del mismo, lo que está claro es que el fénix ha cautivado a un público internacional desde tiempos remotos de una manera no conseguida por ningún otro pájaro.

Broek (1972: 395) pone de manifiesto que la primera mención de este animal en el mundo clásico se atribuye a Hesíodo en el s. VIII a. C., pero que el trabajo precristiano más influyente con relación a este es la historia de Heródoto (s. V a. C.) quien en el segundo libro de su *Historia* (LXXIII) cuenta que el ave es un animal sagrado en Egipto, pero que solo lo ha visto en ilustraciones. El autor referencia las crónicas de Heliópolis contando que posee el tamaño de un águila, que no se deja ver con frecuencia y que solamente visita Egipto cada 500 años para llevar un huevo de mirra con las cenizas de su padre al templo del sol. Pese a todo, se muestra escéptico diciendo que los hechos que él mismo recoge sobre el ave son:

aunque para mí poco dignos de fe no omitiré referirlos
(Heródoto en Pou, 2006: 238)

También los autores romanos recogen el origen árabe de la criatura, concretamente Plinio el Viejo (s. I d.C.)⁵³ en el décimo libro de su *Historia Natural*, quien precisa más su ciclo vital, dotándolo de 540 años exactos. El autor también añade que, tras su muerte, emerge del tuétano del cadáver un gusano gris que poco a poco se convierte en un pájaro adulto. Ovidio (s. I d.C.) presenta al fénix como un ave inmortal cuya vida está dividida en ciclos de 500 años. Construye su nido en una palmera y lo hace de especias y fragancias como la canela o la mirra para finalizar allí sus días. La criatura renacida, cuando consigue reunir las fuerzas suficientes, lleva a su padre al templo del sol. Pese a que, aparentemente, el fénix es idéntico al de Heródoto, Ovidio añade sus hábitos alimentarios en su descripción de la criatura:

Los asirios fénix la llaman. No de granos ni de hierbas,
sino de lágrimas de incienso y del jugo vive de amomo
(Ovidio en Pérez Vega, 1983: vs. 393-394)

La descripción de la dieta del animal enfatiza su naturaleza divina, dado que hasta en la alimentación el fénix es completamente diferente a los demás pájaros. En lugar de alimentarse de grano común lo hace de amomo⁵⁴ y de incienso, una mezcla de resinas aromáticas originaria de Arabia y relacionada con el culto religioso tanto en el antiguo Egipto como posteriormente en Grecia y Roma (Wagner, 2010: 92).

⁵³ Gayo Plinio Segundo fue un escritor, naturalista y militar romano que vivió entre el año 23 y el 79 d.C. en Estabia, cerca del monte Vesubio. Su obra más importante, *Historia Natural*, un trabajo enciclopédico de irregular rigor científico, se convirtió en la obra más prestigiosa y de referencia en el campo de las ciencias naturales hasta finales de la Edad Media (Stannard, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

⁵⁴ El amomo, también conocido como granos del paraíso, es una especia de la familia del jengibre y similar al cardamomo. El fruto es de color rojo con semillas aromáticas de color pardo. Se cultiva principalmente en los países del norte de África (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 5.1.2020).

De todas formas, como ya se ha mencionado, Grecia y Roma son el origen de la cultura occidental actual y la figura del fénix, importada por ellos desde Egipto, se expandió junto al resto de su legado. Broek (1972: 393-294) presta especial atención a dicha difusión, ya que, según este autor, en el s. I la criatura es mencionada 21 veces por 10 autores diferentes y el número total de referencias clásicas asciende a 128. No obstante, una vez nos adentramos en el cristianismo, el número total de alusiones al pájaro resulta infinito. Los primeros cristianos adaptaron algunos de los símbolos ya existentes y modificaron su significado con el fin de representar al Salvador. De los clásicos tomaron, por ejemplo, el delfín, el águila, el león o el grifo; y de los egipcios, el fénix para construir así su propio dogma. Junto a las representaciones visuales, los cristianos reinterpretaron también de los griegos y romanos numerosos elementos literarios, que adaptaron a sus necesidades. El *Physiologus*⁵⁵ (s. IV) describe su mayoría, recogiendo la iconografía clásica pero también mitos y fábulas de muchos otros lugares.

Este nuevo poder iconográfico, tomado prestado de otros cultos preexistentes, fue establecido por la repetición y combinación de un código simbólico aparentemente simple que progresivamente fue dando lugar a uno mucho más complejo (Alexander 1950: 242). Aunque algunos de estos símbolos mantuvieron su valor alegórico original, otros, como ya se ha dicho, fueron acomodados, llegando a adquirir un significado restrictivo para convertirse en ideogramas que representaban ideas concretas. Así, el cristianismo adecuó y atesoró dicha iconografía, que ha sobrevivido hasta nuestros días, tal y como demuestra nuestro análisis de la obra rowlingiana en esta sección.

Con la cristianización las apariciones del fénix van *in crescendo* y gracias a la religión, el pájaro se convierte en un símbolo del propio Cristo, tanto para expresar su singularidad como para enfatizar el hecho de haber resucitado de entre los muertos. Sax (2013: 191) explica que nos encontramos con diferentes variedades

⁵⁵ Se cree que el *Physiologus* se elaboró en Alejandría en el s. II. Se le considera la fuente principal de los bestiarios medievales posteriores, dado que el manuscrito facilitó “the core roster of bestiary creatures” (Gravestock, 1999: 120). La mayor parte de su imaginario se mantuvo en aquellas obras a las que sirvió de inspiración.

del ave dentro del cristianismo, el judaísmo o el islam. Así pues, vemos cómo el Milcham judío⁵⁶ consigue su inmortalidad por ser el único animal que obedece a Dios cuando Este prohíbe comer el fruto del árbol de la vida y, por tanto, se convierte en el único habitante de Edén, la tierra de la eterna primavera (Lum, 1951: 233). Tal y como explica Spencer (1984:61), las reseñas de esta criatura en la Biblia son pocas y escasas, pero aparece, por ejemplo, en el *Apocalipsis* de Baruc⁵⁷ (ss. VII-VIII), donde con sus alas protege a la tierra del sol, representando el animal la misericordia divina y el sol la ira de Dios que quiere destruir con sus rayos a los hombres pecadores (Fernández Marcos, 1990: 203-204). Spencer (1984: 263) subraya el hecho de que los escritores patrísticos apoyaron entusiasmadamente esta analogía, llegando Tertuliano⁵⁸ a recoger lo siguiente en *On the Resurrection of the Flesh* (s. II d. C.):

I refer to the bird which is peculiar to the East, famous for its singularity, marvelous from its posthumous life, which renews its life in a voluntary death; its dying day is its birthday, for on it it departs and returns; once more a phoenix where just now there was none; once more himself, but just now out of existence; another, yet the same. What can be more express and more significant for our subject?
(Tertuliano en Holmes, 2017: 968)

Por consiguiente y según se deduce de las palabras de este teólogo cristiano, no parece extraño que los autores cristianos tempranos

⁵⁶ En el folklore hebreo, el Milcham es un pájaro que se negó a comer el fruto del árbol del conocimiento después de ser tentado por Eva. En recompensa a su lealtad, Dios le concedió la vida eterna (Aviva, 2004) (www.fiberalchemy.com. Último acceso 5.1.2020).

⁵⁷ El *Apocalipsis* de Baruc es un texto escrito entre la caída de Jerusalén en el año 70 y el s. III d. C. Los académicos no llegan a una conclusión sobre su autoría, en cuanto que pudo ser obra de un judío o de un cristiano, aunque no forma parte del canon bíblico de ninguna de las dos religiones. El texto griego fue descubierto por E. C. Bulter en un manuscrito del Museo Británico en 1896. Hasta entonces solamente se conocía la versión eslava publicada por Novakovic en 1986 (Fernández Marcos, 1990: 191).

⁵⁸ Tertuliano fue uno de los padres de la Iglesia y un prolífico escritor durante los siglos II y III d. C. Es, junto a Orígenes, el único padre de la Iglesia que no ha sido canonizado (Wilken, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2018).

consolidasen al fénix como símbolo de la Resurrección y, como tal, emblema del mismo Cristo (McMillan, 1987: 69).

En las representaciones gráficas, son interesante, por ejemplo, las imágenes que acompañan al ave en el bestiario de Northumberland (s. XIII) (www.getty.edu. Último acceso 22.6.2018), en las que la vemos cogiendo ramas antes de inmolarse, imagen que podríamos relacionar con el propio Cristo cargando con su cruz camino a su crucifixión. En el bestiario de Bodley (Barber, 1999: 142) se observa a un pájaro que construye un altar, pero de una forma muy elaborada, semejante a una edificación, hecho que podríamos asociar también a Jesús y a su gran sacrificio por la humanidad.

En lo que a literatura se refiere, White (1992:128) declara que “Everybody has heard of the phoenix, and half the poets who have written have mentioned it”. El fénix aparece recogido por primera vez en inglés en el poema del inglés antiguo *Phoenix*, que constituye la composición más larga y elaborada de la Resurrección de Cristo y que se compiló en el s. X en el *Exeter Book*⁵⁹. Su autoría se atribuyó originalmente a Cynewulf⁶⁰, pero más adelante se concluyó que pese a pertenecer a la misma escuela que este, el autor es anónimo (Niggs: 2015).

El poema ofrece una descripción física pormenorizada de casi todas las partes del cuerpo de la criatura, dignas de admiración por su belleza: “The Phoenix is wholly lovely to look on” (v. 312). Menciona, además, su tamaño y lo compara con el de un pavo real: “likest the peacock blooming in bliss” (vs. 312-313), su plumaje de múltiples colores tanto en el pecho como en las alas o en la cola, cuyos colores “blend together in harmony” (v. 294) y su pico: “like glass or gem” (v. 300). Al mismo tiempo, describe sus ojos: “in form

⁵⁹ Antología poética del inglés antiguo que fue presentada en la catedral de Exeter por el obispo Leofric en el año 1060 (aproximadamente) y que todavía se conserva en la biblioteca de la misma. Su contenido es variado: proverbios, acertijos, documentos legales y poemas, entre los que destacan *Christ*, *Juliana* o *Guthlac* de Cynewulf y *Deor's Lament* o *The Wanderer* de Widsith. (Brewer, 1993: 388)

⁶⁰ A Cynewulf (Northumbria o Mercia, Inglaterra, s. X) se le asocia con la figura de un clérigo culto, dado que sus poemas beben de fuentes latinas, aunque no se conoce nada de él fuera de su legado literario. Su autoría se atribuye a varios poemas conservados en manuscritos del s. X en el *Vercelli Book* y el *Exeter Book* (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2018).

and shape a stone resembling/ a glittering jewel, when in golden vessel/ by the craft of the smiths 'tis set cunningly" (vs. 302-304) y más allá de sus atributos observables también hace énfasis en sus habilidades, siendo el fénix un ave capaz de volar, ágil y rápida: "he is quick and swift going, exceedingly agile" (v. 317) .

La variedad de colores del fénix también aparece recogida en los bestiarios ingleses de *Westminster* y *Bodley* (s. XIII). De nuevo, se compara su cresta con la del pavo real, aunque esta es de colores más sobrios tal y como se apunta, además, en el *Harley Bestiary* (s. XIII) (Hassig, 1995: 78). Otros bestiarios británicos, como el de *Aberdeen* (www.abdn.ac.uk/bestiary/. Último acceso 19.12.2018), ofrecen una descripción física del pájaro, pero mucho más vaga. Este bestiario, por ejemplo, lo describe como un pájaro de un color púrpura fenicio⁶¹ y se centra, principalmente, en la habilidad de la resurrección y la conexión de la misma con la figura de Cristo.

En el s. XIII Bartholomeus Anglicus⁶² incluye al fénix en el libro VII de su *De proprietatibus rerum*⁶³. Aunque el autor no desglosa minuciosamente las características físicas del ave y se limita a clasificarlo simplemente como pájaro y afirma que "liveth three hundred or five hundred years" (Anglicus en Steele, 2004), sí que menciona un ciclo vital comprendido entre tres y cinco siglos, así como también habla de su muerte y resurrección, introduciendo, para el tránsito entre una fase y otra, al gusano gris formado del tuétano del cadáver que mencionaba Heródoto.

En consecuencia, tras comprobar las entradas para esta criatura en los bestiarios ingleses y en *De proprietatibus rerum* que beben

⁶¹ El púrpura fenicio, también conocido como púrpura imperial, es un colorante cuya gama cromática varía entre el rojo purpúreo y el morado. Era empleado por los fenicios en la ciudad de Tiro y muy valorado por los romanos quienes lo utilizaban para pigmentar sus túnicas ceremoniales. Esta tradición fue adoptada por la Iglesia Católica, cuyos cardenales llevan vestimentas de este color (Stieglitz, 1994: 48-50).

⁶² Bartholomaeus Anglicus, también conocido como Bartholomew the Englishman, fue un enciclopedista franciscano que vivió en el s. XII. Su obra más conocida es el trabajo *De proprietatibus rerum* (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica* (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2018).

⁶³ Colección de 19 volúmenes que recoge los conocimientos de griegos, judíos y árabes en disciplinas científicas escrita por Bartholomeus Anglicus (c. 1220-1240) (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica* (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2018).

directamente del *Physiologus* griego, podemos concluir que es precisamente durante la Edad Media cuando el fénix, al que ya se asociaba con la resurrección, se transformó en un símbolo de Cristo, quien después de morir vuelve a la vida (White, 1992: 125-128). White (1992: 126) también hace hincapié en el hecho, de que, pese a que el fénix se asocia a la figura del Dios cristiano, su naturaleza celestial, como se ha expuesto, ya existía en la cultura egipcia, en la que se le relacionaba directamente con el alma de los dioses Ra y Osiris. Así pues, la tradición del pájaro ofrece una dimensión mayormente simbólica y es por esta razón que la mayoría de los autores se decantan por obviar su dimensión física para centrarse en su carácter simbólico, tal y como veremos a lo largo de las próximas páginas.

Probablemente, el escritor más conocido de la literatura medieval inglesa no sea otro que Geoffrey Chaucer⁶⁴, quien en *The Book of Duchesse*⁶⁵ (c. 1368) lo recoge de la siguiente manera:

As a coroune withoute stones.
Trewly she was, to myn ye,
The soleyn fenix of Arabye,
For their liveth never but oon;
Ne swich as she ne know I noon.
(Chaucer en Skeat, 2008: 310) (vs. 980- 984)

Esta composición, encuadrada por el editor dentro de los poemas menores del autor de los *Canterbury Tales* (c. 1400), supone un panegírico dedicado a Blanche de Lancaster, esposa de Juan de Gante, Duque de Lancaster, fallecida el 12 de septiembre de 1368 (Lynch, 2006: 3). En el fragmento de la obra que podemos ver arriba compara a la duquesa con la criatura que esta sección ocupa, ensalzando así su singularidad, dado que, al igual que el fénix, no es posible que exista

⁶⁴ Geoffrey Chaucer vivió en Londres aproximadamente entre 1343 y 1400. Fue un escritor, filósofo, diplomático y poeta inglés. Su obra más importante, *The Canterbury Tales*, propició que se le considerase el poeta inglés más importante de la Edad Media (Lumiansky, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 5.5.2019).

⁶⁵ Este poema fue escrito para conmemorar la muerte de Blanche de Lancaster, esposa del tercer hijo del rey Eduardo III y Duque de Lancaster, Juan de Gante.

más de uno al mismo tiempo: “ne sich as she ne now I noon” (v. 984). Así pues, podemos deducir que la singularidad de la duquesa se vincula tanto con la capacidad de resucitar del fénix como con su carácter simbólico, dotando así a la aristócrata del don de la inmortalidad.

Ya en el siglo XVI encontramos obras como *The Phoenix Nest* (1593), una antología poética de época isabelina de editor desconocido. Esta compilación, como podemos apreciar, contiene el nombre del pájaro en su título y además, como explica McMillan (1987: 68), aparece mencionado cinco veces como alegoría de la reina Isabel I, dado que los emblemas representativos de la última reina Tudor incluían la inscripción “Only Phoenix in the entire world” (Lum, 1951: 239). Contemporáneo a la reina, William Shakespeare menciona al animal fantástico en numerosas ocasiones⁶⁶, aunque el ejemplo que hemos considerado más significativo, por hacer referencia directa a la casa real y a la conexión del poder regio con el divino, es el siguiente, tomado de la obra *All is True (Henry VIII)* (1613):

CRANMER
 Let me speak, sir,
 For heaven now bids me; and the words I utter
 Let none think flattery, for they'll find 'em truth.
 This royal infant--heaven still move about her!--
 Though in her cradle, yet now promises
 Upon this land a thousand thousand blessings,
 Which time shall bring to ripeness: she shall be--
 But few now living can behold that goodness--
 A pattern to all princes living with her,
 And all that shall succeed: Saba was never
 More covetous of wisdom and fair virtue
 Than this pure soul shall be: all princely graces,
 That mould up such a mighty piece as this is,
 With all the virtues that attend the good,
 Shall still be doubled on her: truth shall nurse her,

⁶⁶ Montgomery (1972: 273-286) recoge todas las menciones que de la criatura hace Shakespeare en sus obras. De este modo, el bardo inglés incluye al fénix en obras tan diferentes como *The Phoenix and the Turtle* (1601), *As You Like It* (1599), *The Tempest* (1610) o *Henry VI* (1591).

Holy and heavenly thoughts still counsel her:
She shall be loved and fear'd: her own shall bless her;
Her foes shake like a field of beaten corn,
And hang their heads with sorrow: good grows with her:
In her days every man shall eat in safety,
Under his own vine, what he plants; and sing
The merry songs of peace to all his neighbours:
God shall be truly known; and those about her
From her shall read the perfect ways of honour,
And by those claim their greatness, not by blood.
Nor shall this peace sleep with her: but as when
The bird of wonder dies, *the maiden phoenix*,
Her ashes new create another heir,
As great in admiration as herself;
So shall she leave her blessedness to one,
When heaven shall call her from this cloud of darkness,
Who from the sacred ashes of her honour
Shall star-like rise, as great in fame as she was,
And so stand fix'd: peace, plenty, love, truth, terror,
That were the servants to this chosen infant,
Shall then be his, and like a vine grow to him:
Wherever the bright sun of heaven shall shine,
His honour and the greatness of his name
Shall be, and make new nations: he shall flourish,
And, like a mountain cedar, reach his branches
To all the plains about him: our children's children
Shall see this, and bless heaven.
(*All is True [Henry VIII]* Acto V, Scene iv: ll. 14-55)
(Shakespeare en Wells y Taylor, 1987: 449)

De acuerdo con Niggs (2015), la reina Isabel había muerto diez años antes de que la obra se representase por primera vez en el año 1513. La escena en la que se inserta el ejemplo anterior y que es la que cierra la pieza teatral, recoge el nacimiento de Isabel, la hija del rey Enrique VIII y su bautismo, sacramento del cual se encarga Thomas Cranmer, el primer arzobispo de Canterbury de la nueva Iglesia de Inglaterra. En los versos 40 y 41 se habla de un fénix anciano que muere y que alude claramente a la última monarca Tudor (“the maiden phoenix”). En el siguiente verso se explica su renacimiento en

la figura de su heredero (“her ashes new create another heir”). Aunque se podría interpretar el verso como una alegoría del hijo y heredero que Isabel nunca llegó a tener, tanto el autor como el público, especialmente teniendo en cuenta la fecha del estreno de la obra, identifican indudablemente a este nuevo pájaro fénix con el rey Jacobo I, primo de Isabel, quien la sucedió en el trono. Así pues, con la introducción del símbolo animal, Shakespeare ensalza la figura de la reina y a su vez rinde pleitesía homenajearlo al rey que la sucede. No es de extrañar, teniendo en cuenta que en aquel momento el fénix ya gozaba de un estatus simbólico relacionado directamente con el mismo Dios.

El poeta metafísico John Donne⁶⁷, al igual que Shakespeare, coetáneo de Isabel I y de Jacobo I tampoco puede evitar el verse maravillado por el ave que da título a esta sección y lo incluye en su obra. El fénix de Donne ha de ser visto a través del ojo isabelino, que, como no, asocia al ave inmortal con la singularidad de la reina, su excelencia, su virginidad y su condición de última monarca de la dinastía Tudor (Niggs, 2015). En el poema *The Canonization* incluido en la obra póstuma *Songs and Sonnets* (1633) el poeta comienza describiendo los primeros contactos entre los amantes protagonistas: “For God’s sake hold your tongue, and let me love” (v. 1). Pero ya en la tercera estrofa, buscando una imagen apropiada para describir la pasión de los jóvenes, emplea variada simbología animal (vs. 20-22) antes de llegar al fénix (v. 23):

Call’s what you will, we are made such by love;
 Call her one, me another fly,
 We’re tapers too, and at our own cost die,
 And we in us find th’ eagle and the dove.
 The phoenix riddle hath more wit
 By us; we two being one, are it;
 So, to one neutral thing both sexes fit.

⁶⁷ John Donne (1572-1631) está considerado como el padre de la escuela poética metafísica inglesa y como uno de los mejores poetas románticos en lengua inglesa. Fue, además, deán de la catedral de San Pablo de Londres entre 1621 y 1631 (Garland-Pinka, Encyclopedia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 13.4.2018).

We die and rise the same, and prove
Mysterious by this love.
(Donne in Acevedo, 2014: 30; vs. 19-27)

En el acto físico del amor, los amantes no son comparados con moscas simplemente en sentido figurativo, sino que, a nivel metafórico, se convierten también en las llamas de las velas del deseo que alcanzan su clímax y finalizan su *affaire* pasional “muriendo”; por otra parte, metáfora de lo más común para referirse al clímax sexual. La pareja también es el águila y la paloma, que de acuerdo con Cirlot (2001: 85 y 91) simbolizan la pureza, aunque también son elementos alquímicos. Tanto el águila como la paloma se transmutan en el fénix, simbolizando el fuego en su máximo esplendor, una alegoría de la fogosidad de su unión sexual y, por tanto, de su transformación en un solo ser, precisamente, de fuego, que aquí podría simbolizar tanto la pasión carnal como el amor.

Asimismo, John Milton en el libro V de su poema épico cristiano, *Paradise Lost* (s. XVII), describe al fénix como símbolo de lo divino:

Now on the polar windes, then with quick Fann
Winnows the buxom Air; till within soare
Of Towing Eagles, to all the Fowles he seems
A Phoenix, gaz'd by all, as that sole Bird
When to enshrine his reliques in the Sun's
Bright Temple, to Aegyptian Theb's he flies.
At once on th' Eastern cliff of Paradise
He lights, and to his proper shape returns
A Seraph wingd; six wings he wore to shade
His leneaments Divine; the pair that clad
Each shoulder broad, came mantling o're his brest
With regal Ornament; the middle pair
Girt like a Starrie Zone his waste, and round
Skirted his loines and thighs with downie Gold
And colours dipt in Heav'n; the third his feel
(Milton en Lewaski, 2007: 130; vs. 269-283)

Dios envía al arcángel Rafael en forma de fénix al Edén para advertir a Adán y Eva de que Satán intentará tentarlos. De vuelta en el cielo,

Rafael recupera su forma angelical, pero el color de sus alas no deja de ser comparable al plumaje multicolor de la criatura fantástica. A diferencia de Chaucer o Shakespeare, Milton decide no solo utilizar el carácter simbólico del ave, sino que a su vez también incorpora, aunque brevemente, la dimensión física del animal, hecho que no es especialmente común en la literatura de la época, pero que evidencia que, aunque empleada generalmente con carácter metafórico, la presencia física del fénix es de gran importancia.

Durante el Romanticismo inglés, John Keats⁶⁸, aspirando a incrementar su creatividad en *On Sitting Down to Read King Lear Once Again* (1818) remata el soneto con una plegaria para obtener la inspiración deseada del *King Lear* shakespeariano:

when I am consumed in the fire,
Give me new Phoenix wings to fly at my desire.
(Keats en Scudder, 1899: 40; vs. 13-14)

Aquí, la alegoría del fénix se presenta como algo único e irrepetible, puesto que Keats ensalza la figura de Shakespeare al compararlo con el ave, al igual que este había hecho con la reina Isabel I en el ejemplo anteriormente analizado, confiriéndole al dramaturgo un carácter divino y genuino al que el propio Keats aspira para mejorar su producción literaria.

Ya en el s. XX y fuera del canon tradicional de la literatura, nos encontramos con la obra de E. Nesbit, *The Phoenix and the Carpet* (1904). Esta novela resulta especialmente importante, debido a que en ella la caracterización de nuestro objeto de estudio en esta sección evoluciona y cambia completamente. El fénix se “descristianiza” y se convierte en un personaje más, dejando a un lado su valor alegórico. Otro motivo para tomar en consideración esta obra es que la propia J. K. Rowling en el festival internacional del libro de Edimburgo (2004) afirmó que:

⁶⁸ John Keats nació en Londres en 1795 y falleció en Roma en 1821. Fue uno de los poetas principales de Romanticismo inglés y entre sus obras destacan sus *Odes* (1819), seis composiciones en verso dedicadas a un ruiseñor, a una urna griega, al alma, a la pereza, al otoño y a la melancolía (Goulder-Hough, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 5.5.2019).

“I love E. Nesbit. —I think she is great, and I identify with the way that she writes. Her children are very real children, and she was quite a groundbreaker in her day.”
(J.K. Rowling, 2004) (<http://www.accio-quote.org/articles/2004/0804-ebf.htm>. Último acceso 29.12.2018)

En esta novela, un huevo de fénix llega a casa de unos niños envuelto en una alfombra que les habían comprado para su habitación. Los niños encienden el fuego para calentarse y el ave emerge de su huevo después de haber permanecido en su interior dos mil años. Los niños lo identifican a través de la enciclopedia y la criatura en un tono humorístico rebate lo que se ha dicho de él durante dos milenios, aunque conserva su esencia, en lo que a su fisonomía se refiere, siendo un pájaro cuyo brillo deslumbra:

the Phoenix [...] was opening and shutting its radiant wings and flapping out its golden feathers in a flood of glorious sunshine.
(Nesbit en Churcher & Widger, 2008)

El pájaro también cuenta que se ha cansado de vivir en ciclos de 500 años y que por eso se encerró en un huevo dentro de la alfombra:

I have resided, as your book says, for many thousand years in the wilderness, which is a large, quite place with very little good society, and I was becoming weary of the monotony of my existence. But I acquired the habit of laying my egg and burning myself every five hundred years- and you know how difficult is to break yourself of a habit.
(Nesbit en Churcher & Widger, 2008)

Después de que Anthea, una de las niñas, leyese la descripción del animal en la enciclopedia, el fénix se muestra escéptico hacia la misma, poniendo en duda el origen de su nombre y también su propia

dimensión física, puesto que no se siente identificado con lo que recoge el libro y propone incluso quemarlo:

They say that it lives about five hundred years in the wilderness, and when advanced in age it builds itself a pile of sweet wood and aromatic gums, fires it with the wafting of its wings, and thus burns itself; and that from its ashes arises a worm, which in time grows up to be a Phoenix. Hence the Phoenicians gave—'

'Never mind what they gave,' said the Phoenix, ruffling its golden feathers. 'They never gave much, anyway; they always were people who gave nothing for nothing. That book ought to be destroyed. It's most inaccurate. The rest of my body was never purple, and as for my—tail—well, I simply ask you, IS it white?'

It turned round and gravely presented its golden tail to the children.

(Nesbit en Churcher & Widger, 2008)

También se enoja enormemente porque se siente insultado por la creencia de que, tras su nacimiento, adopta la forma de un gusano, característica que, como hemos mencionado, emana de Heródoto y que se mantuvo en fuentes posteriores como en la obra de Bartholomeus Anglicus:

'And that about the worm is just a vulgar insult. The Phoenix has an egg, like all respectable birds. It makes a pile—that part's all right—and it lays its egg, and it burns itself; and it goes to sleep and wakes up in its egg, and comes out and goes on living again, and so on for ever and ever.

(Nesbit en Churcher & Widger, 2008)

Al mismo tiempo, justifica su encierro en el huevo por el aburrimiento que le ocasiona el repetir un ciclo idéntico cada cinco siglos, poniendo así en duda que su existencia pudiese ser tan monótona:

I can't tell you how weary I got of it—such a restless existence; no repose.

(Nesbit en Churcher & Widger, 2008)

A medida que se desarrolla el argumento, el fénix vive aventuras con los niños y al final pone un huevo que permanecerá en la alfombra al menos otros 2000 años, se inmola y la alfombra despega hacia algún lugar desconocido.

Tras haber analizado al fénix desde una perspectiva histórica y literaria, es pues nuestro cometido el considerar qué se esconde detrás de la criatura que presenta J. K. Rowling en su obra. Para ello, analizaremos la doble dimensión física y simbólica, haciendo hincapié al mismo tiempo en la importancia del cristianismo en la construcción de la segunda.

La entrada que Rowling dedica al fénix en su bestiario dice lo siguiente:

A magnificent, swan-sized, scarlet bird with a long golden tail, beak and talons. It nests on mountain peaks and is found in Egypt, India, and China. The phoenix lives to immense age as it can regenerate, bursting into flames when its body begins to fail and rising again from ashes a chick. The phoenix is a gentle creature that has never been known to kill and eats only herbs. Phoenix song is magical: it is reputed to increase the courage of the pure of heart and to strike fear into the hearts of the impure. Phoenix tears have powerful healing properties.
(Rowling, 2017: 92)

En cuanto a su tamaño, la autora lo compara con un cisne. Dicha adaptación de su dimensión física no deja de ser novedosa si pensamos que en el *Old English Phoenix* (Hall, 1902: 29-30; v. 312-313) se le compara con un pavo real y autores como McMillan (1987: 57), o el mismo Heródoto (Pou, 2006: 238) se decantan por el símil con un águila. Dichos paralelismos no parecen hacer variar demasiado el tamaño del animal en ninguna de sus descripciones, independientemente de la época de estas, pues, según la Asociación Española de Ornitología (www.seo.org. Último acceso 15.12.2018),

tanto el cisne como el águila o el pavo real poseen una envergadura comprendida entre los 140 y los 238 cm. Por tanto, la elección del cisne por parte de Rowling como ave para establecer una analogía con el fénix podría estar relacionada con el hecho de que el cisne, para los griegos, en su variedad de color rojo representa al sol (Cirlot: 2001, 322). Por tanto, Rowling podría haber elegido este color para reforzar la conexión del fénix con el fuego, una de las características más relevantes atribuidas a la misma esencia de la criatura, y para clasificarla entre aquellas ligadas al elemento del fuego, una asociación, que como ya se ha comentado, existía ya en el antiguo Egipto.

Aunque en el bestiario rowlingiano no se incluye la descripción de atributos tan específicos como los ojos del fénix, sí que se hace mención a estos en la saga *Harry Potter*:

Fawkes the phoenix looked round, his bright black eyes
gleaming with reflected gold from the sunset beyond the
windows.
(HBP, 2013: 510)

Sus ojos, pese a ser negros, brillan, incluso en la oscuridad, además de incluir reflejos dorados: “Fawkes the phoenix had swooped past Harry and was now fluttering in front of him, his beady eyes bright in the dark” (CS, 2013: 325). La descripción de los ojos del fénix no se incluye de manera muy frecuente, como hemos podido observar en nuestro análisis, en la tradición literario-cultural relativa a esta criatura fantástica. No obstante, sí se incluye en el poema *Phoenix* ya en el s. X (Hall, 1902: 29-30): “in form and shape of a stone resembling/ a glittering jewel, when in golden vessel/ by the craft of the smiths ‘tis set cunningly” (vs. 302-304). El hecho de que Rowling caracterice los ojos del fénix como “beady” (pequeños y redondos) puede estar relacionado o tomado de la descripción de este poema del siglo X d. C. en el que se les describe como 'redondos' y brillantes cual gema o piedra preciosa, que bien puede ser una de las acepciones del término *bead*. Además, el poema alude también a los reflejos brillantes y dorados que describe la autora de nuestro corpus de análisis. Por ende,

es altamente probable que dicha descripción del fénix emane directamente de este poema del inglés antiguo.

Asimismo, y en cuanto al origen del ave, en su descripción del fénix (ver arriba) la autora expresa la pluriculturalidad de esta, a la que nos hemos referido al principio de esta sección, aunque decide restringir su presencia solamente a tres civilizaciones: China, India y Egipto. Como ya se ha señalado, el fénix es muy similar tanto al *Fêng- huang* chino, uno de los animales espirituales del folklore del país asiático, como al *benu* egipcio. El fénix rowlingiano tomará de la tradición asiática su armonioso canto, que según la autora servirá “to increase the courage of the pure of heart and to strike fear into the hearts of the impure” (Rowling, 2017: 92). Estos pájaros legendarios, entre otros, convergerán en el fénix de la tradición helénica que, a su vez, contribuirá al desarrollo de su homónimo en la saga *Harry Potter*, en cuanto que, como veremos en nuestro análisis y de acuerdo con Huey (2005: 76), la reinterpretación rowlingiana del fénix tiene sus raíces en la tradición grecorromana.

En su descripción del fénix (ver arriba) Rowling explica, además, la dieta del animal señalando que nunca ha matado a ningún otro ser vivo y que es herbívoro, característica que parece emanar directamente de Ovidio (s. I d.C.), dado que de entre los autores clásicos anteriormente referidos es quien considera de relevancia dicho aspecto: “No de granos ni de hierbas, sino de lágrimas de incienso y del jugo vive de amomo” (Ovidio en Pérez Vega, 1983: vs. 393-394).

En cuanto a sus habilidades, y como no podía ser de otro modo, Rowling introduce la característica esencial y primordial de la naturaleza del fénix, es decir, la resurrección: “it can regenerate, bursting into flames when its body begins to fail and rising again from ashes a chick” (Rowling, 2017:92), cualidad que, como hemos visto, se mantiene invariable en la tradición literaria inglesa con respecto a la clásica, donde se le utiliza principalmente como símil de la inmortalidad, tal y como muestran las obras de Shakespeare, Milton o Keats. La única variación que hemos encontrado en el canon del significado del fénix es en *The Canonization* de John Donne (1633), donde el ave, por su relación con el fuego, simboliza el amoroso ardor

de dos amantes. Con todo, a pesar de la existencia de una pequeña variante simbólica, la autora, en su reinterpretación de la criatura, parece decantarse por la tradición literaria procedente de autores clásicos como Heródoto (s. V a. C.) u Ovidio (s. I a. C.) y mantener como rasgo definitorio de su fénix la capacidad de renacer de sus cenizas.

Para el proceso de regeneración del pájaro, decide, por un lado, no especificar la frecuencia exacta con la que se repite este ciclo, apuntando únicamente que vive “to immense age” (Rowling, 2017: 92) y, por otro, poner de manifiesto que el nuevo fénix emerge como un polluelo, obviando así la tradicional y popular forma de gusano que adopta en su renacimiento recogida por Heródoto y otras fuentes. Es muy probable que la admiración de Rowling por E. Nesbit y la indignación de la criatura en la obra de esta autora al descubrir que la tradición le ha conferido esta forma invertebrada: “And that about the worm is just a vulgar insult” (Nesbit en Churcher y Widger: 2008), haya jugado un papel fundamental en la reinterpretación de Rowling de esta característica del ave fénix. Pese a que podríamos ver una ligera influencia de Nesbit a la hora de retratar al ave, parece que lo que la autora decide no conferirle es la capacidad de hablar que poseía el pájaro nesbitiano, peculiaridad que realmente no necesita en la trama narrativa de *Harry Potter* por ser esta ave capaz de demostrar sus cualidades simbólicas en la línea argumental sin necesidad de expresarse con palabras.

Asimismo, se incluye el factor volicional en el proceso de renacimiento de la bestia en la saga fantástica que ocupa nuestro estudio, apuntado ya en las fuentes clásicas y literarias anteriormente mencionadas, pues es Dumbledore quien sugiere a Fawkes (nombre del fénix en la saga, cuyo significado se comentará más adelante) que acepte someterse al mismo:

He’s been looking dreadful for days; I’ve been telling
him to get a move on.
(CS, 2013: 207)

Resulta interesante apuntar que su belleza en la saga no resulta tan digna de admiración ni en su amanecer ni en su ocaso, más bien todo

lo contrario. Ya Plinio (s. I d.C.) y Ovidio habían enfatizado que el fénix se inmola como un pájaro viejo de medio milenio de antigüedad que renace como un gusano gris, dos seres que a priori no gozarían de una gran consideración estética y así lo refleja Rowling:

Harry looked down in time to see a tiny, wrinkled,
newborn bird poke its head out of the ashes. It was quite
as ugly as the old one.
(CS: 207)

Con todo, su hermosura, salvo en estos dos momentos de su ciclo vital, es descrita como excepcional, al igual que en la tradición clásica y las fuentes literarias británicas aquí analizadas:

He's really very handsome most of the time, wonderful
red and gold plumage.
(CS,2013: 207)

Dicha cualidad alcanza su auge en el momento de la muda de la pluma, tal y como apuntaba McMillan (1987:60). No debemos olvidar que, aunque excepcional y fantástico, el fénix es un ave y parece compartir naturaleza y peculiaridades con sus congéneres.

La simbiosis multicultural de Fawkes, el fénix rowlingiano, viene expresada a través de su canto, ausente en la tradición occidental, aunque no en la china, en la que el correspondiente fêng-huang logra conjugar armónicamente todas las notas musicales con su canto (Ferguson, 1955: 98-99), convirtiéndose este en uno de sus rasgos identificativos más importantes. Así pues, su canción otorga poder a los puros de corazón y, por tanto, fortalece a Harry en la batalla contra Lord Voldemort en *GF*, en la que el protagonista partía, aparentemente, en clara desventaja:

And then an unearthly and beautiful sound filled the
air... It was coming from every thread of the light-spun
web vibrating around Harry and Voldemort. It was a
sound Harry recognized, though he had heard it only
once before in his life: phoenix song.

(*GF*, 2013: 576)

De igual modo, el ave emplea su melodía para dar esperanza a los seguidores de Dumbledore tras su muerte en *HBP*:

It was his own grief turned magically to song that echoed across the grounds and through the castle windows.
(*HBP*, 2013: 632)

Las lágrimas del fénix no se recogen en ninguna otra fuente que no sea en la obra de J. K. Rowling y son estas las que curan a Harry del veneno del basilisco en *CS*:

A pearly patch of tears was shinning all around the wound- except that there was no wound
(*CS*, 2013: 321)

y sanan también sus heridas después de la batalla contra Voldemort en *GF*:

The phoenix let out one soft, quavering note. It shivered in the air, and Harry felt as though a drop of hot liquid had slipped down his throat into his stomach, warming him, and strengthening him.
(*GF*:2013: 603)

Vemos, pues, que la atribución de las lágrimas al fénix es una innovación de nuestra autora que entraña una obvia referencia cristiana, tal y como se verá más abajo.

Llegados a este punto, no cabe duda de que uno de los símbolos animales más relevantes de la saga es el fénix. En *CS*, es precisamente Fawkes quien ayuda a Harry en su lucha contra el basilisco, cegando a este, acción que le priva de su mirada asesina:

Harry looked straight into its face and saw that its eyes, both its great, bulbous yellow eyes, had been punctured by the phoenix; blood was streaming to the floor, and the snake was spitting in agony.

“NO!” Harry heard Riddle screaming. “LEAVE THE BIRD!”

LEAVE THE BIRD! THE BOY IS BEHIND YOU! YOU CAN STILL SMELL HIM! KILL HIM!"

The blinded serpent swayed, confused, still deadly. Fawkes was circling its head, piping his eerie song, jabbing here and there at its scaly nose as the blood poured from its ruined eyes.

(CS, 2013: 319)

T.H. White en su *Book of Beasts* (1992: 125) pone de manifiesto que el fénix se asocia directamente con Cristo y que constituye una alegoría de su Resurrección, afirmación que hemos reiterado y explicado y que también se expresa en la obra de Rowling, ya que, como afirma la propia autora:

Phoenixes burst into flame when it is time for them to die and are reborn from the ashes.

(CS, 2013: 207)

Aunque de origen egipcio, como ya se ha mencionado anteriormente, esta ave fue adoptada casi inmediatamente por el cristianismo y se ha empleado para representar a Dios en innumerables manifestaciones artísticas vinculadas a su tradición (Charbonneau-Lassay, 1991: 412). Así, Fawkes resucita de la misma forma que lo hizo Jesús y sus lágrimas, las mismas que ayudan a curar las heridas mortales de Harry, estarían intrínsecamente relacionadas con las que derrama Jesús en la cruz, donde, como recogen las Sagradas Escrituras, murió para salvar a la humanidad: "With a loud cry, Jesus breathed his lasts" (Mark 15: 37) (www.biblegateway.com. Último acceso 4.12.2018).

Una referencia directa al sacrificio de Cristo puede percibirse explícitamente, como señala Hoffmann (2015: 173), en el momento en que Fawkes se inmola para salvar la vida de Dumbledore en la batalla que el director de Hogwarts mantiene con el antagonista principal en el Ministerio de Magia:

'Look out!' Harry yelled.

But even as he shouted, another jet of green light flew at Dumbledore from Voldemort's wand and the snake struck-

Fawkes swooped down in front of Dumbledore, opened his beak wide and swallowed the jet of green light whole: he burst into flame and fell to the floor, small wrinkled and flightless.
(*OP*, 2013: 719)

Esta escena, en la que el fénix protege a su dueño es quizá la más significativa para conectar al ave con Cristo, ya que da su vida por Dumbledore, un acto generoso de sacrificio que constituye una de las armas más poderosas para luchar contra el mal, porque, sin duda, dar la propia vida para salvar otra representa el mayor acto de generosidad posible (Cherret, 2013: 82).

Del mismo modo, el significado alegórico de la resurrección inherente al fénix se ve plenamente reflejado en el quinto libro de la saga, *OP*. La orden del fénix, colectivo que da título a esta entrega, se compone de una organización de magos y brujas para luchar contra Lord Voldemort (*OP*, 2013: 67). Se trata de una organización liderada por Dumbledore con la característica particular de que, al igual que su homólogo el fénix, parece indestructible. Renace de sus cenizas como la mítica ave, ya que, pese a perder muchos de sus miembros, otros nuevos con poder similar se suman a ella para así continuar su incansable lucha contra el mal, incluso a pesar de que, en ocasiones, esta cause su muerte y la de sus familias (*OP*, 174-175). La orden también nos permite establecer una conexión con una de las leyendas británicas más conocidas, la del rey Arturo⁶⁹.

No obstante, el fénix, pese a tener un valor simbólico semejante al de la tradición literaria inglesa, que emana directamente del cristianismo en el que representa la inmortalidad y la singularidad y con el que apenas hace distinciones, también tiene un peso importante en lo que al folclore británico se refiere. Aunque el ave rowlingiana no supone adaptación o reinterpretación alguna de las leyendas británicas más tradicionales, no podemos ignorar que cuenta con un nombre propio, Fawkes, que, obviamente, nos remite

⁶⁹ Del mismo modo que Merlín escoge a los caballeros de la mesa redonda (Malory en Beardsley, 1991: 119), Dumbledore dirige a los miembros de su escuadrón que luchan contra Voldemort. Mientras que el objetivo de la primera organización es proteger a Arturo el de la segunda es proteger a Harry Potter (*OP*, 2013: 256).

inmediatamente al cántico que cada 5 de noviembre se escucha en cualquier rincón de la isla:

Remember, remember, the fifth of November
Gunpowder, Treason and Plot
(Alexander, 2002: 118)

De acuerdo con este autor (2002: 118) esta canción junto a los fuegos artificiales y las celebraciones que tienen lugar a lo largo y ancho de Gran Bretaña, conmemoran el atentado contra el rey Jacobo I hace cuatro siglos (concretamente, en 1605). Dicho ataque supuso un intento católico por retomar Gran Bretaña instaurando una monarquía católica como la de la fallecida reina María Tudor. Sin embargo, las autoridades fueron avisadas de manera anónima y descubrieron a uno de los conspiradores, Guy Fawkes, custodiando una importante cantidad de barriles de pólvora. Ni que decir tiene que este fue interrogado y condenado a muerte por traición. La primera celebración de esta fecha data de 1607, adquiriendo una notable popularidad con el paso del tiempo. Una de las tradiciones consiste en quemar una efigie de Fawkes, costumbre que enlaza con el proceso de inmolación del fénix y que nos hace pensar que la criatura rowlingiana debe, casi indudablemente, su nombre a Guy Fawkes. Aunque cada 5 de noviembre la tradición más extendida es únicamente el lanzamiento de fuegos artificiales, en el sur de Inglaterra todavía se mantiene la quema de efigies, siendo la más popular la de Lewes, en Sussex, que reúne cada año a más de 60.000 personas.

Para concluir, vemos necesario enfatizar nuevamente el hecho de que la simbología y características físicas del fénix no han sufrido grandes cambios desde que se incorporó al imaginario clásico proveniente de Egipto hasta nuestros días. La mayoría de sus cualidades han permanecido inalterables, aunque a lo largo de los siglos cada autor ha resaltado aquellas que consideraba más relevantes para dotar a su obra de un significado más profundo utilizando el extendido recurso del simbolismo animal. Su inalterabilidad se debe, fundamentalmente, a la adopción de este símbolo por parte del cristianismo, el cual, durante dos milenios ha copado el dogma de fe en todo el continente y cuyos padres fundadores decidieron que esta

ave conformaba un símbolo idóneo para representar las cualidades de Dios y, muy especialmente, de Cristo y la Resurrección. Consecuentemente, debido al legado religioso, enraizado en la cultura y extendido al canon literario, los atributos y características del fénix no fueron modificados significativamente en la literatura fantástica de E. Nesbit a principios del s. XX, ni tampoco por J. K. Rowling un siglo más tarde.

La autora que nos ocupa ha reinterpretado al ave confiriéndole un nombre propio, un hecho que nos conduce a pensar que en su saga rechaza la singularidad de la misma presente en las fuentes clásicas y literarias, ya que al introducir un fénix con un nombre concreto, podría pensarse que existen más.

En la readaptación del fénix por parte de J. K. Rowling, vemos que se le otorgan poderes únicos, como el de sus lágrimas curativas, que “has never been a characteristic of the phoenix in its long development” (Hofmann, 2015: 173) o el poder de manejar a su antojo su ciclo vital. Aun así y pese a la introducción de estas características, innovadoras para la especie, resulta evidente que la autora no ha podido obviar el origen cultural de la criatura ni su propio bagaje académico-literario. No olvidemos que Rowling es graduada en filología clásica por la universidad de Exeter. Así pues, aun hallándonos ante una reinterpretación de un símbolo animal y de una criatura en el sentido más literal del término, la adaptación del fénix en la saga de *Harry Potter* no es más que una reiteración ligeramente modificada de tradiciones ya existentes. Aun así dicha adaptación presenta novedades como las ya mencionadas nuevas habilidades de la mítica ave y la intención de la propia autora de imprimir a su obra un carácter más universal con la incorporación de la habilidad de su poderoso canto que, aunque no recogida por la tradición occidental, sí está presente en la tradición China.

2.3. EL HIPOGRIFO

El hipogrifo es un animal fantástico cuya presencia en la literatura es relativamente reciente, ya que como señala Rosen (2008: 119) debe su primera y más notoria aparición al autor italiano Ludovico Ariosto

quien lo incluye en su obra *Orlando Furioso* (1516). Aun así, según esta misma autora (2008: 119), la popularidad de la que goza esta criatura fantástica hoy en día se debe a Buckbeak, el hipogrifo de la saga *Harry Potter*, en el que nos centraremos en las próximas páginas.

El *OED* (www.oed.com. Último acceso 5.2.2018) señala que la introducción del término *hippogriff* en la lengua inglesa se remonta a 1612, más de un siglo después de la publicación de la obra de Ariosto. Dicha incorporación léxica la llevó a cabo John Milton en su *Paradise Regained* (1671). Define, asimismo, a nuestro objeto de estudio en esta sección como una criatura mitológica con el cuerpo y la grupa de un caballo, la cabeza y las alas de un grifo⁷⁰ y las patas delanteras en forma de garras cubiertas de plumas. Esta fisonomía obedece al hecho de que esta criatura es el fruto de la relación sexual entre un grifo y una yegua (Eason, 2008: 83), circunstancia extremadamente inusual debido al hecho de que estas dos criaturas son enemigos naturales tal y como veremos a continuación.

Charboneau-Lassay (1991: 395) enfatiza el hecho de que la atribución de la invención del hipogrifo y su consiguiente popularización por parte de un buen número de enciclopedistas posteriores a Ariosto resulta totalmente falsa. A pesar de que el autor italiano lo incorporó a la tradición literaria, en ningún caso es este animal fruto únicamente de su imaginación. Charboneau-Lassay (1991: 394) menciona una traducción al sánscrito del Apocalipsis de San Juan donde se habla de un jinete cuya montura, un caballo blanco, tiene cabeza de águila y alas doradas, características que, según el propio autor, no suponen más que una de las primeras manifestaciones del hipogrifo. A este respecto, debemos apuntar que dicha criatura aparece grabada en algunas monedas griegas o en bases de lámparas antiguas, como una del s. II d. C. encontrada en Poitou (Francia).

Para entender a una criatura fantástica de segunda generación como el hipogrifo, pues nace de la mezcla de un ser imaginario y un animal real, resulta crucial explorar a sus ancestros, especialmente por vía paterna, teniendo en cuenta, además, que el grifo es uno de los

⁷⁰ Según el *OED*, el grifo es un animal fantástico cuya representación más habitual es la de una criatura con cabeza y alas de águila y el cuerpo y los cuartos traseros de un león (www.oed.com. Último acceso 13.1.2020).

animales fantásticos más populares de todo el folklore occidental (De Kirk & Zell-Ravenheart, 2007: 177). Será, por tanto, por vía paterna que nuestro objeto de estudio heredará la mayor parte de sus atributos tanto morfológicos como de carácter simbólico.

El grifo es una criatura fantástica que el *OED* (www.oed.com. Último acceso 4.5.2018) define como a un animal con el cuerpo y los cuartos traseros de un león cuya primera aparición en la literatura inglesa se remonta al *Knight's Tale* de Geoffrey Chaucer en el año 1386. Bartsht (1987:85) indica que es originario de Oriente Próximo y que nació hace unos cinco mil años. Su silueta aparecía en tallados de piedra o de metales como la plata o el bronce mucho antes de que existiese un vocablo para nombrar a este animal que empezó su viaje en las montañas de Irán en dirección este hasta alcanzar el folklore del Himalaya y en dirección oeste para mezclarse con la tradición cultural de la costa atlántica de Irlanda.

Durante la Edad Media el grifo aparecía con mucha frecuencia en la heráldica y hasta el s. XVII no se cuestionó su existencia. Nigg (1982: 19) asevera que tanto la dimensión física como el valor simbólico de esta bestia es muy variada y enfatiza que dicha diversidad no es más que el fruto de la necesidad de codificar simbólicamente los diferentes valores de las sociedades en las que se manifiesta. En Occidente su dimensión física concuerda a la perfección con la que recoge el *OED*, pero en otras culturas como la iraní, se le representa con patas de perro (Nigg, 1982: 25).

Como ya se ha explicado en la sección dedicada al fénix, son muchas las civilizaciones antiguas que adoraban a pájaros místicos con habilidades sobrenaturales, culto que Mode (1975: 12) relaciona con la profundidad y la complejidad del folklore, dado que como explica este autor, cuanta más variedad mitológica de mitos, más desarrollada y avanzada resulta dicha cultura, tal y como ilustra la insistente presencia del fénix en el antiguo Egipto o el dragón en China.

De entre todas estas versiones del grifo, Dennys (1982: 121-122) destaca al grifo inglés, un animal sin alas cuyo cuerpo está cubierto de espinas afiladas, versión sin duda original que Ana Bolena adoptó como símbolo animal para su escudo de armas.

Adicionalmente, podemos asimismo establecer una conexión entre el grifo y el resto de los híbridos animales como la esfinge⁷¹, la quimera⁷² o las harpías⁷³, ya que todos ellos son contemporáneos y originarios de Oriente Medio (Bartsch, 1987: 87).

El término *griffin* es un étimo que deriva de la palabra latina *gryphus* y esta a su vez del griego *gups*, pudiendo relacionarse esta última con el vocablo heleno *grupos*, cuya traducción sería “curvo”, término que hace referencia a la forma del pico de la bestia. En cuanto a la explicación científica subyacente tras este ser imaginario, Costello (1979:80) afirma que quienes creen que su origen se puede vincular a cuentos sobre pterodáctilos⁷⁴ u otros pájaros prehistóricos están equivocados. Este autor sostiene que el grifo nace de la deformación de un ave que todavía no se ha extinguido, que no es otra que el buitre quebrantahuesos⁷⁵, cuyo hábitat cubre desde las montañas del sur de Europa hasta Asia central y el norte de África. Este pájaro de tres metros de envergadura puede atrapar con sus garras a corderos o niños pequeños y es, precisamente, esta fuerza la que hace al quebrantahuesos “worthy of the griffin of legend” (Costello, 1979: 80).

La primera referencia escrita al grifo se atribuye, de acuerdo con Bartscht (1987: 89) al griego Aristeas de Proconeso⁷⁶, un poeta

⁷¹ Monstruo femenino al que se atribuía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león, y estaba provisto de alas como las de un ave de rapiña (Grimal, 1989: 174).

⁷² Animal fabuloso con parte de león. Tan pronto se le describe con la parte trasera de una serpiente, con cabeza de león y busto de cabra, como se le asignan varias cabezas, una de cabra y otra de león. Despide llamas por la boca (Grimal, 1989: 461).

⁷³ Las harpías son genios alados. Suelen ser dos: Aelo y Ocípete; se conoce también una tercera, Celeno. Sus nombres revelan su naturaleza; significan, respectivamente, Borrasca, Vuela-rápido y Oscura. Se las representa en forma de mujeres aladas, o bien de aves con cabeza femenina y afiladas garras (Grimal, 1989: 224).

⁷⁴ Los pterodáctilos eran reptiles voladores del período Jurásico. Tenía alas membranosas, cabeza y cuello esbeltos y una cola corta. Se cree que su envergadura en edad adulta era de aproximadamente 1.5 metros (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

⁷⁵ El quebrantahuesos es un ave perteneciente a la familia Accipitridae. Tiene una envergadura de unos 3 metros y su nombre se lo da la costumbre de este ave de arrojar huesos desde grandes alturas contra las rocas para alimentarse del tuétano (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

⁷⁶ Aristeas de Proconeso fue un poeta del s.VI a. C y siervo legendario del dios Apolo, cuya única obra conservada es la *Arismapeia* (Herrero Ingelmo, 1994: 177).

del s. VI a. C., siervo legendario del dios Apolo (Herrero Ingelmo, 1994: 147). Pausanias⁷⁷ recoge su testimonio en el libro I de su *Descripción de Grecia* (s. II d.C.):

Estos grifos, dice Aristeas de Proconeso en sus versos, que lucharon por el oro con arimaspos de más de los isedones; y que del oro que guardan los grifos nace de la tierra. Los arimaspos son todos hombres de un solo ojo desde su nacimiento, y los grifos unos animales parecidos a leones con alas y pico de águila. Sobre los grifos baste lo dicho.

(Pausanias en Herrero Ingelmo, 1994: 147)

Este pasaje resulta interesante, no solamente por la descripción física del grifo, cuyo aspecto encaja a la perfección con la que ofrece la ya mencionada del *OED*, sino por el hecho de que se introduce a los arimaspos. Costello (1979: 73-76) los retrata como a un grupo étnico de nómadas de origen euroasiático que se dedicaban a la minería y que portaban una especie de lámparas sobre la frente. Llevaban el oro que extraían en caballos y la presencia de estos es lo que da lugar a la mítica enemistad entre equinos y grifos, pues se presupone que los segundos atacaban a los primeros para robar los áureos frutos del trabajo de sus amos.

Doscientos años después de la muerte de Aristeas vivió Heródoto quien en el libro III de su *Historia* (s. V a. C.) narra acontecimientos similares:

Por el lado del Norte parece que se halla en Europa copiosísima abundancia de oro, pero tampoco sé decir dónde se halla ni de dónde se extrae. Cuéntase que lo roban a los Grifos los Monóculos Arimaspos, pero es harto grosera la fábula para que pueda adoptarse ni creerse que existan en el mundo hombres que tengan un

⁷⁷ Pausanias fue un geógrafo e historiador griego que vivió en el s. II d. C. Su obra más importante, *Descripción de Grecia*, se podría considerar una guía de las ruinas de la antigüedad clásica de valor incalculable (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

solo ojo en la cara, y sean en lo restante como los demás.
(Heródoto en Pou, 2006: 436)

Curiosamente, en este fragmento Heródoto no cuestiona la realidad de una criatura como el grifo, si no la propia existencia de los arimaspos por lo absurdo que resulta el hecho de que se diferencien del resto de los hombres por tener un único ojo.

Importante para la morfología del animal es la descripción que proporciona Ctesias de Cnido⁷⁸ (s. V a. C.) en su *Historia de la India*:

These are four-footed birds the size of a wolf with legs and claws like a lion. The feathers of the breast are red while those covering the rest of the body are black. Because of these creatures, it is hard to obtain the gold from the mountains, although it exists in large quantities.
(Ctesias en Nichols, 2008: 122)

La relevancia de dicha descripción, según Costello (1979: 76), estriba en que el plumaje descrito por el autor griego es similar al del quebrantahuesos. La atribución de cuatro patas podría entroncar con el hecho de que este autor viviese durante años en Persépolis (actual Irán), donde se han encontrado mosaicos en los que se representa al grifo de esta manera.

Tampoco pasó desapercibida esta criatura para los autores romanos. Claudio Eliano⁷⁹ (s. II d. C.) lo describe en el libro IV de su *Historia de los Animales* de la siguiente manera:

Tengo entendido que el grifo es un animal de la India, cuadrúpedo como el león y con poderosísimas garras

⁷⁸ Ctesias fue un médico e historiador griego que nació en Cnido, Caria, actual Turquía. Sus obras *Pérsica* e *Índica* gozaron de gran consideración y popularidad en la antigüedad (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

⁷⁹ Claudio Eliano fue un autor y célebre profesor de retórica romano que vivió entre el 170 y el 235 d. C y un estudioso de la filosofía aristotélica y platónica, entre otras. Su obra más célebre, *Historia de los Animales*, cuenta la historia de todo tipo de criaturas en forma de anécdota, leyenda o fábula moral. Esto contribuyó al establecimiento formal de un patrón que se mantuvo en los bestiarios y tratados médicos durante la Edad Media (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

parecidas a las de éste. Dicen que es alado, que las plumas del dorso son negras y las de delante rojas, mientras que las alas verdaderas no son así, sino blancas. Ctesias refiere que el pescuezo está adornado con plumas de un azul oscuro, que su boca es parecida a la del águila y que su cabeza como la que los artistas pintan o esculpen. Dicen que los ojos del grifo son como el fuego. Construye su guardia en los montes y, aunque es imposible capturarlo cuando es adulto, se les puede coger de jóvenes. Los bactrios, que son fronterizos de los indios, dicen que son guardianes del oro del país, dicen, además, que lo desentierran y construyen con él sus nidos y que los indios recogen todo lo que cae de ellos. Pero los indios dicen que los grifos no guardan dicho oro, porque estos animales no tienen necesidad de él (y, si es esto lo que dicen, creo que dicen la verdad), sino que son ellos, los indios, quienes van a atesorar oro, mientras que los grifos luchan contra los invasores por el temor que sienten sus propios hijos. Luchan contra los demás animales y fácilmente los vencen.

Temiendo los naturales del país la impetuosidad de estas fieras, no se acercan al oro durante el día, sino que van de noche, pues creen que en la oscuridad pasan más fácilmente inadvertidos. Esta región, en la que viven los grifos y en donde están las minas de oro es terriblemente desierta. Y llegan los buscadores del dicho metal en número de mil o dos mil, armados y provistos de palas y sacos; y, vigilando en una noche sin luna, extraen el oro si pasan inadvertidos a los grifos, obteniendo un doble provecho, pues logran conservar la vida y, además llevan a casa su cargamento.

(Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 193-194)

La naturaleza del animal recogida por Eliano no se desvía mucho de otras descripciones, como las de Aristeeas o la de Ctesías, aunque es mucho más completa. Mientras que el segundo habla de un ser de plumaje negro salvo por el tono rojizo de su pecho, el primero pormenoriza las diferentes partes del grifo y sus varios colores añadiendo que las alas, diferentes al resto, son de color blanco.

De igual modo se enfatiza la cualidad vigilante de la criatura, ya que se erige en guardián de las minas, no por el valor del metal, como puede inferirse de las otras descripciones, sino porque las grutas constituyen su hábitat natural.

Plinio el Viejo (s. I d. C.) en el libro VII de su *Historia Natural* también subraya la enemistad existente entre los grifos y los arimaspos y define a las bestias como “flying Kind of Wild Beasts, which used to fetch gold out of the veins of the mines which savage beasts strive as eagerly to keep the Gold as the Arimaspi to snatch it from them” (Plinio el Viejo en Jones, 1963: 179).

Llegados a este punto, podemos, por tanto, concluir que en el mundo clásico y consecuentemente en las bases de la mitología occidental en general, el grifo es un animal con cabeza de águila y cuerpo de león cuyo rol principal es el de guardián y cuya fuerza le permite enfrentarse a los hombres, pero también a otros animales como los caballos utilizados por los hombres como animales de carga en las minas (Nigg, 1982: 28). De ahí, el origen de una enemistad milenaria entre el grifo y el caballo. Esta relación de odio está perfectamente recogida por el poeta Virgilio⁸⁰ (s. I a. C.) cuando la utiliza como símil para explicar lo imposible en la segunda de sus *Églogas*:

día llegará en que se ayuntan los grifos con las yeguas
(Virgilio en Espinosa-Pólit, 1960: 46)

Se ha mencionado con anterioridad que la mayoría de los animales adoptados como símbolos de Jesús en la religión cristiana se recogen en el *Physiologus* (s. IV d. C.). El grifo supone una excepción a esta norma, ya que se incorporó al complejo código simbólico de esta religión en la Edad Media (Heck & Cordonnier, 2012: 12).

Bartholomeus Anglicus (s. XIII) en el libro XII de su *De proprietatibus rerum* sí que incluye a este animal, retratándolo, aunque brevemente, según la tradición grecolatina:

⁸⁰ Publio Virgilio Marón fue un poeta romano que vivió entre el 70 y el 19 a. C. Entre sus obras destacan las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la inacaba *Eneida* que le hizo merecedor del título del poeta del Imperio Romano (Williams, *Encyclopedia Britannica* (www.britannica.com). Último acceso 13.1.2020).

four-footed, and like to the Eagle in head and in wings,
and is like to the lion in other parts of the body. And
dwelleth in those hills that are called Hyperborean, and
are the most enemies to horses and men.
(Anglicus en Steele, 2004)

La importancia de Anglicus. como ya se ha apuntado, no solo reside en que fue uno de los primeros enciclopedistas británicos y su trabajo tiene como objeto “understanding the Creator through creation” (Twomey, 2017) sino que su obra se convirtió en la base de consulta del mismísimo William Shakespeare.

En lo relativo a los bestiarios ingleses, también se puede apreciar la influencia de Anglicus y de las fuentes clásicas en lo que a la morfología de esta criatura fantástica se refiere, puesto que tanto el bestiario de *Harley* (s. XIII) como el de *Peterborough* (s. XIV) describen al grifo enfrentándose a un caballo, mostrando el primer bestiario a un grifo matando a un equino con sus garras y el segundo bestiario a uno de estos monstruos a punto de enfrentarse a un hombre a caballo sosteniendo una espada.

A pesar de su ausencia en el *Physiologus*, este ser fabuloso ocupa un lugar importante en el código simbólico cristiano, tanto a nivel escrito como visual. El grifo se establece como símbolo de Cristo en el s. XIII gracias a *La Divina Comedia* de Dante, quien lo asocia al paraíso terrenal en el *Purgatorio* (Heck & Cordonnier, 2002: 17). Estos mismos autores, a su vez, ponen de manifiesto la ambigüedad del grifo en su codificación religiosa debido al hecho de que, dependiendo del contexto, puede representar una alegoría de Cristo o al mal en sí mismo; una ambigüedad que se ve claramente reflejada en las gárgolas de las iglesias, algunas en forma de grifos de aspecto terrorífico y, por tanto, asociados al mal, que cumplen la función de proteger al templo de las fuerzas diabólicas (Ferguson, 1959: 7)

Charboneau-Lassay (1991: 400) hace hincapié en el origen alegórico y demoníaco del grifo como se puede deducir de la representación del mismo en grabados de lámparas romanas de los ss. IV y V. Sin embargo, esta tónica se invirtió en la Edad Media,

momento en el cual la bestia se convierte en un símbolo de Jesús al encarnar las naturalezas del león y del águila. Esto constituye una referencia directa a “the two-fold nature of the Lord, also his omnipotence and omnipresence” (Webber, 1938: 370) y por otra su dominio sobre la tierra y el cielo (Charboneau-Lassay, 1991: 403).

En relación con el papel que el hipogrifo desempeña como símbolo religioso, se debe tener en cuenta, como ya hemos mencionado, que el padre del hipogrifo aparece por primera vez en la literatura inglesa en *The Knight's Tale* de Geoffrey Chaucer (s. XIV), aunque su presencia es meramente testimonial. Aun así, Chaucer lo introduce como símil para destacar el estado de alerta en el que se encuentra el caballero. Recordemos que la vigilancia, como ya se ha explicado, es uno de los atributos simbólicos de la criatura:

And like a Griffin he looked about
(Chaucer en Chapman, 1927: 46)

El grifo disfruta de un mayor protagonismo en el s. XVII cuando John Milton lo introduce en el libro II de su *Paradise Lost* como símil del viaje de Satán, ilustrando a su vez la absoluta ambivalencia del valor simbólico de la criatura:

As when a Gryfon through the Wilderness
With winged course ore Hill or moanie Dale
Pursues the Arimaspiā, who by stelth
Had from his wakeful custody purlound
(Milton en Lewalski, 2007: 63, v. 943- 946)

Sin embargo, en el tiempo transcurrido entre la publicación de las obras de estos dos afamados autores ingleses el grifo hizo lo que Virgilio calificaba como imposible, a saber, engendró un retoño con una yegua. El complicado valor simbólico de la criatura resultante no resulta fácil de sintetizar, aunque bien podría calificarse como una poderosa fuerza de la naturaleza (Cirlot, 2001: 152), propiedad que hace de este híbrido un animal interesante, mucho más poderoso, si cabe, que sus padres.

Nace así el hipogrifo, la criatura que da título a esta sección y lo hace, como ya hemos dicho, en el s. XVI en el *Orlando Furioso* del italiano Ariosto; una bestia que según Cirlot (2001: 251) posee la capacidad de invertir las fuerzas del mal y hacer prevalecer el bien supremo sobre las mismas.

Ya se ha mencionado con anterioridad que la primera aparición en la literatura del hipogrifo se debe a este poema épico italiano y también que la primera acepción de su nombre se introdujo en la lengua inglesa en 1612, casi un siglo después, con la traducción de esta obra. El hipogrifo que describe Ludovico Ariosto pertenecía al poderoso brujo Atlante quien es derrotado por Bradamante⁸¹ al conseguir un anillo que le confirió inmunidad contra sus hechizos (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 45).

El brujo Atalante⁸² contaba entre sus posesiones más preciadas con un hipogrifo que había traído desde las tierras del norte de Europa de donde es oriunda esta criatura (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005:41) con el fin de entrenarlo y “hacerlo dócil al freno, montarlo y dirigirlo a voluntad por todas partes” (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 42). Esta exótica montura es descrita en la obra de la siguiente manera:

El caballo no era un fantasma, sino un ser viviente,
engendrado por una yegua y un grifo; tenía como su
padre la pluma y las alas, la cabeza y las patas delanteras
armadas de garras. Los miembros restantes eran iguales a
los de su madre.

(Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 42)

Como se desprende de esta cita, Ariosto considera posible aquello que Virgilio había considerado como imposible a través de un símil, es decir, la existencia de una criatura híbrida, resultante de un caballo y

⁸¹ Bradamante es una guerrera cristiana que se enamora del guerrero sarraceno Rugiero aunque se niega a desposarse con él a menos que este se convierta al cristianismo. Rescata a su amado del brujo Atalante.

⁸² Atalante es un poderoso brujo que secuestra al caballero Rugiero para evitar que se convierta al cristianismo y que junto a Carlomagno lideren la cruzada que acabe con los sarracenos.

un grifo; un grifo de mayor tamaño, al fin y al cabo, pues la grupa del caballo pasa a ser substituida por la de un león, característica morfológica que le posibilita seguir sirviendo de montura para el caballero que consiga domarlo. Ariosto nos informa de que, una vez desaparecido Atlante, esta criatura fantástica llama la atención de unos cuantos caballeros. Después de agotar a todo aquel que intenta capturarlo, el hipogrifo elige a Rugiero (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 45). El joven se sube al animal y “montando en él, le clavó en los costados el acicate: el corcel salió corriendo durante algunos momentos; después afirmando sus patas en el suelo, dio un rápido salto y se remontó por los aires con más rapidez que el halcón” (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 46). Vemos aquí que el carácter del hipogrifo es muy tosco, pues no es una criatura fácil de domar, y es él quien elige a su jinete e incluso el rumbo que Rugiero es incapaz de marcar en ningún momento dada la velocidad de su montura que “lo conducía con tal vertiginosa rapidez que aventajaría seguramente en celeridad al ave de Júpiter” (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 68).

Tiempo después el hipogrifo se convierte en el corcel de Astolfo⁸³, su legítimo dueño. Así pues, este era capaz de dirigirlo, ya que “el hipogrifo le venía perfectamente para recorrer a medida de su deseo la mayor parte de mar y tierra que le era aún desconocida y para dar la vuelta a todo el mundo en pocos días” (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 337). Tras su regreso a Francia, Astolfo liberó al animal, puesto que “el santo Apóstol le había prevenido que una vez llegado a Provenza, dejara de espolearle y cesase de oponer la silla y el freno a su natural impetuosidad” (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 711).

Como vemos, la criatura fantástica fruto de la imaginación de Ariosto es un animal fiel y noble dado que, aunque haya servido brevemente como montura a otros nobles, es capaz de recordar a su primer dueño, el príncipe Astolfo de Inglaterra y le guarda lealtad únicamente a él. Sin embargo, el hipogrifo es un animal que, pese a su lealtad, tiene la necesidad de ser libre por lo que el hombre no debe

⁸³ Astolfo es uno de los paladines de Carlomagno. Posee muchos objetos mágicos para el combate como una lanza y un libro de hechizos.

someterlo por mucho tiempo ya que su naturaleza es de por sí apasionada. El hipogrifo de Ariosto, nacido de un huevo fruto del encuentro entre una yegua y un grifo simboliza las fuerzas contradictorias del amor y el deseo. Al mismo tiempo, el incuestionable tono irónico de la metáfora de Virgilio sobre el amor no correspondido y la ascendencia clásica de la criatura confieren a esta criatura un innegable atractivo tanto para el autor italiano como para sus lectores (Wood, 2018:110).

John Milton en su *Paradise Regained* (1671) es el primer autor en introducir a esta criatura en el imaginario de la simbología animal de la literatura inglesa:

So saying he caught him up, and without wing
Of Hippogrif bore through the Air sublime
Over the Wilderness and o're the Plain;
Till underneath them fair Jerusalem,
The holy City lifted high her Towers,
And higher yet the glorious Temple rear'd
Her pile, far off appearing like a Mount
Of Alabaster, top't with Golden Spires:
There on the highest Pinnacle he set
The Son of God; and added thus in scorn
(Milton en Grey, 2001: 46, v.541-550)

En este extracto, Milton describe al hipogrifo como una criatura conocida (de ahí su popularidad) que proporciona la capacidad de volar a aquellos que la montan. Para el autor, los poderes de este animal son equiparables a los de Satán con quien lo compara, especificando el hecho de que el segundo es capaz de volar sin la ayuda del primero. En todo caso, Milton enfatiza esta temible cualidad del propio Satán, despojando al hipogrifo de naturaleza malvada alguna. La única mención por parte de Milton al animal objeto de estudio en esta sección se hace en el extracto anterior. Resulta posible deducir, asimismo, que el autor toma al hipogrifo directamente de Ariosto y no añade ninguna característica nueva, probablemente debido a que entre la aparición original de la criatura y la primera

referencia a la misma en la literatura inglesa solo ha transcurrido aproximadamente un siglo.

Tras la primera referencia en la obra de Milton, el hipogrifo sufrió un letargo de más de dos siglos en la producción literaria de Gran Bretaña. Fue Edith Nesbit la encargada de revivir su figura en su *Book of Dragons* (1901), aunque de una manera totalmente diferente:

The book fell open wide, almost in the middle, and there was written at the bottom of the page, "Hippogriff," and before Lionel had time to see what the picture was, there was a fluttering of great wings and a stamping of hoofs, and a sweet, soft, friendly neighing; and there came out of the book a beautiful white horse with a long, long, white mane and a long, long, white tail, and he had great wings like swan's wings, and the softest, kindest eyes in the world, and he stood there among the roses.
(Nesbit en Shell, 2007)

La descripción de este hermoso caballo con alas de cisne y ojos dulces difiere radicalmente de la del híbrido de yegua y grifo del que hablaban autores anteriores. Más bien parece que con el término 'hipogrifo' Nesbit evoca a Pegaso, el caballo sobre el que voló Belerofonte⁸⁴ para derrotar a la quimera, o el mismo sobre el que cabalgó Perseo⁸⁵ para salvar a su amada Andrómeda⁸⁶ (Wood, 2018: 106). Wood (2018: 109) considera crucial el hecho de que para el simbolista Odilon Redon⁸⁷, el jinete del caballo alado representa la

⁸⁴ Belerofonte desciende de la casa real de Corinto y es hijo de Poseidón. Se le encomendó la misión de derrotar a la Quimera, hazaña que consiguió llevar a cabo gracias a la ayuda del caballo alado Pegaso al que había conocido bebiendo en la fuente de Pirene en Corinto (Grimal, 1989: 70).

⁸⁵ Perseo es hijo de Zeus y de la mortal Dánae. Este semidiós es célebre por haber decapitado a la Gorgona Medusa, de cuya sangre nació el caballo alado Pegaso que después se convertiría en su montura (Grimal, 1989: 425).

⁸⁶ Hija de Cefeo, rey de Etiopía y de Casiopea. Esta última se jactó de ser más bella que las Nereidas, quienes se ofendieron. Para castigarla pidieron a su padre, Poseidón, que enviase un monstruo marino a aterrorizar su reino. La única forma de aplacar la ira del monstruo era ofrecerle a la princesa como sacrificio. Perseo se enamoró de ella, mató a la criatura de Poseidón, rescató a Andrómeda y se casó con ella (Grimal, 1989: 27).

⁸⁷ Odilon Redon nació en Burdeos, Francia en 1840 y falleció en París en 1916. Fue un pintor simbolista francés, sobre cuya obra, de más de 200 cuadros, se asentaron los cimientos de los

supremacía espiritual, un estado superior que le permite enfrentarse a las fuerzas de la oscuridad, como ilustran las batallas que libran quienes los montan, enfrentándose a monstruos, tal y como sucede además en las fuentes clásicas: pensemos, si no, en Rugiero en el *Orlando Furioso* de Ariosto.

El hipogrifo ayuda, además, en la batalla a su joven jinete, el rey Lionel, el protagonista de la historia de Nesbit, quien, subido a él, derrota al dragón que amenaza a su pueblo. La contraposición entre la simbología diabólica del dragón y la benevolencia del hipogrifo se ve muy claramente en la referencia a las alas de ambas criaturas durante la batalla, al ser descritas las grandes alas del dragón “like clouds at sunset” (Nesbit, 2005) y las blancas alas del hipogrifo “snowy as clouds at moonrise” (Nesbit, 2005).

Dos décadas después, en 1922, se publica *The Worm Ouroboros*, una obra del autor inglés Eric Rücker Eddison⁸⁸. Dicha obra, en palabras de Wood (2018:112), posee un gran valor literario y un argumento en el que el hipogrifo muestra una cierta violencia en algunos pasajes que apunta a este mismo carácter en la criatura de Ariosto. La particularidad de esta novela es que en ella se explica que el hipogrifo nace de un huevo que se encuentra en el fondo de un lago encantado. El huevo es de color dorado y del tamaño del cuerpo de un hombre, aunque mucho más ligero, y eclosiona tras veinticuatro horas de incubación (Eddison en Mulholland, 2005: 186 - 189).

El animal solamente sirve a los nobles de corazón, virtud que posee el Astolfo de *Orlando Furioso*:

the riding of the hippogriff, not rashly and by an ass as
heretofore to his own destruction, but by the man of men
who with clean purpose and resolution undismayed
should enforce it carry him to his heart's desire.
(Eddison en Mulholland, 2005: 332)

movimientos Surrealista y Dadaísta (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

⁸⁸ Eric Rücker Eddison (1882- 1945) fue un escritor inglés y una autoridad académica dentro del campo de la literatura islandesa. Su obra fantástica, *The Worm of Ouroboros*, sirvió como inspiración a autores como J. R. R. Tolkien (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

Al igual que en la obra de Ariosto, una vez ha servido a su noble propósito el hipogrifo es liberado:

"I have brought thee an ill journey, and thou but one hour hatched from the egg." He dismounted; and in that same instant was bereaved. For the hippogriff with a horse-scream of terror took wing and vanished down the mirk air, diving headlong away to eastward, back to the world of life and sunlight.

(Eddison en Mulholland, 2005: 333)

Tras haber descrito a esta criatura fantástica y analizado su importancia en las fuentes clásicas y las fuentes literarias británicas, podemos llegar a la conclusión de que el hipogrifo no es un animal fantástico extremadamente popular. Esta escasa popularidad podría deberse al hecho de que la criatura presenta un nacimiento mucho más tardío que otras como el dragón o el fénix. Es necesario, además, tener en cuenta su procedencia híbrida. Así pues, su padre, el grifo, aventaja con creces a su retoño en popularidad en la tradición literario-cultural occidental, a pesar de que ambos presentan una acusada ausencia en las historias y cuentos populares de Gran Bretaña si bien el grifo forma parte de su heráldica, como podemos ver en varios escudos de armas de importantes casas nobiliarias. El primer noble en adoptar al grifo como animal heráldico fue Ricardo de Redvers⁸⁹, conde de Devon, en 1167 (Nigg, 1982: 82). Como ya hemos explicado, el escudo de armas de Ana Bolena destaca sobre todos ellos. La importancia heráldica del grifo se refleja, además, en la gran cantidad de apellidos ingleses que se derivan de su nombre como, por ejemplo, *Grifford*, *Griffen*, *Griffith* o *Griffin*, siendo este último especialmente común (Dennys, 1975: 176-177).

En su bestiario (2017: 61) Rowling describe al hipogrifo de la siguiente manera:

⁸⁹ Richard de Redvers, V conde de Devon. Heredó el título de su hermano, Baldwin de Redvers, quien había fallecido *sine prole* en 1137 (Burke & Burke, 1846: 143).

The hippogriff is native to Europe, though now found worldwide. It has the head of a giant eagle and the body of a horse. It can be tamed, though this should be attempted only by experts. Eye contact should be maintained when approaching a Hippogriff. Bowing shows good intentions. If the Hippogriff returns the greeting, it is safe to draw closer.

The Hippogriff burrows for insects but will also eat birds and small mammals. Breeding Hippogriffs build nest upon the ground into which they will lay a single large and fragile egg, which hatches within twenty-four hours. The fledging Hippogriff should be ready to fly within a week, though it will be a matter of months before it is able to accompany its parent on longer journeys.

La descripción física proporcionada por J. K. Rowling resulta conservadora en cuanto a que se ajusta perfectamente a la criatura descrita por Ariosto. Además, la autora no menciona explícitamente a sus ancestros, decidiendo, por tanto, prescindir de la referencia en la égloga de Virgilio en la que se habla de la imposibilidad del apareamiento entre un grifo y una yegua. Así pues, pese a que Rowling no introduce innovación alguna en lo que se refiere al aspecto físico del animal, se podría inferir que dicha omisión proporciona a este sus características definitorias, ya que el hipogrifo sería un híbrido, es decir, un animal con cabeza de águila y cuerpo de caballo, conforme, de este modo, a la tradición medieval europea.

En cuanto al origen de la criatura, Rowling concuerda con Ariosto, aunque da a entender que es oriunda de toda Europa, mientras que el italiano fija su origen en el norte del continente.

A diferencia de los grifos que describe Eliano en el s. II d. C. en su *Historia de los Animales*, los hipogrifos rowlingianos anidan en el suelo y sus huevos, al igual que los mencionados por Eddison (1924), solamente necesitan un día de incubación para eclosionar. Desconocemos, sin embargo, si los incluidos en la saga *Harry Potter* poseen el tamaño de hombres adultos tal y como nos indica el autor anterior.

Aunque se ha apuntado que la descripción física del hipogrifo rowlingiano es similar a la de Ariosto, nuestra autora se esmera mucho más con su colorido:

Once you got over the first shock of seeing something that was half horse, half bird, you started to appreciate the hippogriff's gleaming coats, changing smoothly from feather to hair, each of them a different color: stormy gray, bronze, pinkish roan, gleaming chesnut, and inky black.

(PA, 2013: 87)

Dicha descripción nos lleva directamente a la del grifo ofrecida por Eliano:

Dicen que es alado, que las plumas del dorso son negras y las de delante rojas, mientas que las alas verdaderas no son así, sino blancas. Ctesias refiere que el pescuezo está adornado con plumas de un azul oscuro, que su boca es parecida a la del águila y que su cabeza como la que los artistas pintan o esculpen. Dicen que los ojos del grifo son como el fuego.

(Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 193)

También de Eliano puede haber tomado Rowling el color de los ojos del grifo, ya que en la saga *Harry Potter*, estos son de un color “fierce orange” (PA, 2013: 89) (GF, 2013: 452), descripción que lo desvincula completamente del retrato proporcionado de la criatura por Edith Nesbit en su *Book of Dragons* (1901), en cuanto que en esta obra no solamente se le describe como a un caballo alado sino que también se le confieren “the softest, kindest eyes in the world” (Nesbit, 2007).

No podemos olvidar tampoco que su constitución equina vincula al hipogrifo esencialmente con la nobleza, como a toda criatura híbrida procedente de un caballo, un animal “with a significant economic and military value” (Wood, 2018: 109) y, por tanto, de especial relevancia tanto a nivel económico como militar. Por tanto, no debería sorprendernos el consejo rowlingiano de

acercarse al hipogrifo con una reverencia puesto que este tipo de saludo implica no solo respeto sino también obediencia y sumisión (www.oed.com. Último acceso 12.3.2019). Animales con un carácter tan salvaje y orgulloso obligan a quienes se acercan a mostrarse sumisos, puesto que ofender a un hipogrifo “might be the last thing yeh do.” (*PA*, 2013: 88). Su carácter noble es heredado del de su progenitor, el grifo, y de las múltiples apariciones de este en la heráldica británica, tanto a nivel visual, representado en numerosos escudos de armas, como onomástico, por los múltiples apellidos que contienen la raíz **Griff*.

Aunque de escasa aparición, la relevancia del hipogrifo en la literatura inglesa no se limita a la obra de E. R. Eddison. No obstante, podemos descartar la novela de E. Nesbit como referente para la introducción de esta criatura por parte de Rowling tanto en su bestiario como en la heptalogía que conforma nuestro corpus de análisis, ya que Nesbit identifica como hipogrifo a un animal completamente alejado del original de Ariosto que no es sino una estricta recreación de un caballo alado de color blanco, en vez de un híbrido de grifo y yegua, o en palabras de Rowling, “half gray horse, half giant eagle” (*GF*, 2013: 452).

El hipogrifo de J. K. Rowling comparte más características con el descrito por Milton. De este modo, Satán y Voldemort (encarnaciones del mal) comparten la habilidad de volar. Aunque todos los magos y brujas del universo rowlingiano también comparten dicha habilidad, necesitan un objeto para ello que no es otro sino la tradicional escoba. Que Voldemort pueda volar sin necesidad de utensilio alguno provoca asombro por ser esta una habilidad extraordinaria (*DH*, 2013: 56). Así pues, el hecho de que Satán vuele “withouth wing of hippogriff” (Milton en Grey, 2001: 46) y que Voldemort lo haga “withouth broomstick or thestral” (*DH*, 2013: 56) enfatiza la conexión entre ambos personajes malvados. Por tanto, la conclusión a este respecto apunta a que, muy posiblemente, la autora se inspiró en la obra de Milton para conferir un origen diabólico a la capacidad voladora de Voldemort (Groves: 2017, 71).

Como ya hemos dicho, en la obra de Milton, el hipogrifo destaca, precisamente, por su ausencia de vuelo satánico. A pesar de

ello, se puede establecer un claro paralelismo entre esta ausencia y la presencia del hipogrifo en la obra que conforma nuestro corpus, pues en *Paradise Regained*, Satán sube a Jesús a la torre más alta del templo (Milton en Grey, 2001: 46, v.541-550) mientras que Harry y Hermione se sirven del hipogrifo Buckbeak para liberar a Sirius Black de su encierro en la torre oeste del castillo de Hogwarts (PA: 415).

En la saga *Harry Potter* el hipogrifo posee un alto valor simbólico en conexión con las diferentes Casas de Hogwarts a las que pertenecen los personajes. En la trama este animal fantástico es introducido por Hagrid, el guardabosques, quien, a su vez, imparte la asignatura *Care of Magical Creatures* en la escuela (PA, 2013: 73). Al igual que Harry, Hagrid perteneció en su día a la Casa Gryffindor y es el dueño del hipogrifo. Resulta, además, significativo que Harry se convierta en el primero de los alumnos de la clase que consigue montarlo (PA, 2013: 89). Puede conectarse al hipogrifo con los Gryffindor por la nobleza que caracteriza tanto al animal como a los que pertenecen a esta Casa de Hogwarts. En *Orlando Furioso* de Ariosto (1516) se vincula a esta criatura con la nobleza, ya que es él mismo quien elige a sus jinetes y lo hace de entre hábiles guerreros como Rugiero (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 45) y Astolfo (Ariosto en Bernárdez & Muchnik, 2005: 337). Por tanto, no debería sorprendernos que en la saga rowlingiana Buckbeak muestre predilección por los Gryffindor, pues reconoce la nobleza de sus miembros. Así, en esta Casa “dwell the brave at heart, their daring nerve and chivalry” (PS, 2013: 88). Es más, para que el candidato a jinete logre subirse al hipogrifo, primero este tiene que permitirle que se acerque a él. Tal y como explica Hagrid durante la clase, Harry ha de mirarle fijamente a los ojos, hacerle una reverencia y si la criatura valora positivamente al candidato a caballero, permitirá que lo monte. Mediante esta ceremonia, se establecerá un vínculo de honorabilidad compartida entre montura y caballero:

Harry’s eyes immediately began to water, but he didn’t shut them. Buckbeak had turned his great, sharp head, and was staring at Harry with one fierce orange eye. ‘Tha’s it,’ said Hagrid, ‘Tha’s it, Harry... now, bow...’

Harry didn't feel much like exposing the back of his neck to Buckbeak, but he did as he was told. He gave a short bow and then looked up.

The Hippogriff was still staring haughtily at him. It didn't move.

'Ah,' said Hagrid, sounding worried. 'Right- back away, now, Harry, easy does it-'

But then, to Harry's enormous surprise, the Hippogriff suddenly bent his scaly front knees, and sank into what was an unmistakable bow.

'Well done, Harry!' said Hagrid, ecstatic. 'Right- yeh can touch him! Pat his beak, go on!'

(PA, 2013: 89)

En cuanto a la relación del animal con otros alumnos de la Escuela Hogwarts, la interacción entre Buckbeak y Draco Malfoy de la Casa Slytherin resulta bien interesante:

'This is very easy,' Malfoy drawled, loud enough for Harry to hear him. 'I knew it must have been, if Potter could do it. . . . I bet you're not dangerous at all, are you?' he said to the hippogriff.

'Are you, you great ugly brute?'

It happened in a flash of steely talons; Malfoy let out a highpitched scream and next moment, Hagrid was wrestling Buckbeak back into his collar as he strained to get at Malfoy, who lay curled in the grass, blood blossoming over his robes.

'I'm dying!' Malfoy yelled as the class panicked. 'I'm dying, look at me! It's killed me!'

'Yer not dyin'!' said Hagrid, who had gone very white.

'Someone help me - gotta get him outta here -'

(PA, 2013: 90)

Este ejemplo refuerza la honorabilidad del hipogrifo, una característica que, como se ha señalado, la autora toma de Ariosto. A diferencia de Harry, Draco Malfoy decide ignorar completamente el protocolo a la hora de relacionarse con estas criaturas, llegando incluso a la agresión verbal, dirigiéndose a Buckbeak como "ugly

brute” (PA, 2013: 90). Como explica Hagrid, el hipogrifo es un animal que cuando se siente ofendido puede ser muy peligroso:

‘Now, firs’ thing yeh gotta know abou’ Hippogriffs is they’re proud,’ said Hagrid. ‘Easily offended, Hippogriffs are. Don’t never insult one, ‘cause it might be the last thing yeh do.’
(PA, 2013: 88)

La reacción violenta de Malfoy puede estar relacionada con su orgullo, pero también con la nobleza que caracteriza al hipogrifo en Ariosto y en otras fuentes como *The Worm Ouroboros* de Eddison (1922), en la que el autor explica que estos seres colaboran única y exclusivamente con humanos “with clean purpose and resolution” (Eddison en Mulholland, 2005: 332).

Con todo, aunque se mencione su honorabilidad en las fuentes anteriores, la facilidad con la que se pueden herir los sentimientos del animal es fruto de la reinterpretación de la autora británica. Por atacar a Draco, Buckbeak es sentenciado a muerte:

It is the decision of the Committee for the Disposal of Dangerous Creatures that the hippogriff Buckbeak, hereafter called the condemned, shall be executed on the sixth of June at sundown
(PA, 2013:293)

Draco Malfoy, como ya hemos explicado en la sección dedicada al dragón, evoca a la bestia presentada en el *Apocalipsis* de San Juan como la encarnación del mal, vinculación que haría poco probable que cualquiera de sus propósitos fuese honesto y, por tanto, de acuerdo tanto con Rowling, como con las fuentes anteriores, este malvado personaje no sería digno de montar a un hipogrifo. Como hemos visto, Draco pone en duda el consejo de Hagrid de no ofender a los hipogrifos y peca, una vez más, de soberbia cuando llama al hipogrifo “great ugly brute” (PA, 2013: 90). Pero el valor simbólico del personaje no se restringe como ya se ha dicho a su propio nombre, si no a la Casa a la que pertenece, la Casa Slytherin, representada por

una serpiente que, como ya hemos dicho con anterioridad, constituye un símbolo cristiano del propio mal. De este modo, se refuerza la conexión del personaje con el propio Satanás dado que Rowling lo conecta con la serpiente, su animal espiritual. Al mismo tiempo, algo que muy posiblemente llame la atención del lector, es que además de que la razón de la condena a muerte de Buckbeak sea el ataque a un personaje con una carga simbólica tan negativa, es que la sentencia se deba ejecutar el sexto día del sexto mes del año, fecha que inmediatamente nos remite al número bíblico de la Bestia (666), es decir, del diablo (Cirlot, 2001: 233). Asimismo, el número seis entronca con el valor simbólico del pecado en sí mismo (www.biblestudy.org. Último acceso 2.3.2019). Quizá en este punto, se podría apuntar que, al faltar el tercer dígito del número de la bestia, Buckbeak se salva simbólicamente de su destino, siendo rescatado por Harry y Hermione para huir finalmente y liberar a Sirius Black (*PA*, 2013: 303).

Teniendo en cuenta que la relación de la criatura con la Casa Slytherin es negativa, pues el ataque a Draco Malfoy casi le cuesta la vida, se podría argumentar que dicha Casa y lo que representa se contraponen antagónicamente al hipogrifo pues quienes le salvan la vida (Harry y Hermione), con quien huye (Sirius Black) y quien le cría (Rubeus Hagrid) pertenecen a la Casa Gryffindor, Casa antagonista de Slytherin por excelencia en la saga *Harry Potter*. No en vano, los valores representados por la Casa Gryffindor son los mismos que los que encarna el hipogrifo.

Resulta, además, interesante prestar atención al nombre de la Casa a la que pertenece Harry Potter. Es obvio que la raíz del término, *Gryffin-*, alude directamente al grifo, uno de los progenitores de la criatura que nos ocupa en esta sección, ya que es el fruto de la relación entre una de estas míticas bestias aladas y una yegua (Eason, 2008: 83). Aunque, a diferencia de los escudos de armas de Ana Bolena (Dennys, 1982: 121-122) o Ricardo de Redvers (Nigg, 1982: 82), el emblema heráldico de la Casa incluye un león y no un grifo, ambos animales encarnan valores similares, al estar tradicionalmente asociados al sol y al haber sido adaptados por el cristianismo como símbolos de Dios (Cirlot, 2001: 133, 189). No podemos olvidar que el

grifo es un híbrido de león y que, como hemos explicado ya, presenta un evidente simbolismo cristiano, junto con el hecho de que el grifo representa, además, el poder de Cristo en la tierra y en el cielo (Charboneau-Lassay, 1991: 403). No es de extrañar, por tanto, que grifo y león vayan de la mano, en tanto en cuanto símbolos directos del propio Cristo, a la hora de establecer una evidente contraposición con los valores simbolizados por la serpiente de Satán. Como vemos, dicha reinterpretación de la simbología conjunta del grifo y el león es adaptada por nuestra autora en su obra, en la asociación de león y el grifo con la Casa Gryffindor y en el hecho de que Buckbeak se pone del lado del bien luchando contra Lord Voldemort (vinculado al igual que Draco Malfoy a una serpiente) en la batalla de Howgarts:

Harry saw great winged creatures scaring around the
heads of Voldemort's giants, Threstrals and Buckbeak
the Hippogriff scratching at their eyes.
(DH, 2013: 587-588)

Para concluir, vemos necesario enfatizar de nuevo el hecho de que la simbología y las características físicas del hipogrifo no han sufrido cambios sustanciales desde que se incorporó al imaginario de la literatura occidental gracias al *Orlando Furioso* de Ariosto en 1516. La mayoría de sus cualidades han permanecido inalterables y, como se ha explicado, esta criatura constituye en esencia una amalgama de las cualidades del grifo clásico, descrito por autores como Heródoto (s. V a.C.) o Pausanias (s. II d.C.), cualidades que proceden de la vinculación del caballo con la virtud de la nobleza y la relación del hipogrifo con sus jinetes.

Lo que parece claro es que, pese a que el hipogrifo no es una criatura muy popular, al igual que el dragón, está plenamente asentado en el imaginario popular, como refleja la gran similitud existente entre la descripción que del hipogrifo proporciona el mismo Ariosto y la que da Eddison en *The Worm Ouroboros* (1922) cuatro siglos más tarde, un animal que Rowling incorpora a su bestiario y cuya reinterpretación se restringe a la incorporación de cualidades que conforman su dimensión moral como el orgullo que caracteriza a

Buckbeak y la limitación de sus acciones violentas a aquellas situaciones en las que se pueda sentir herido o insultado.

Desde una perspectiva diacrónica, la variación más importante en relación a la dimensión morfológica del animal es la que presenta Edith Nesbit en su *Book of Dragons* (1901), en cuanto que confiere al hipogrifo un aspecto similar al del caballo alado Pegaso. Sin embargo, aunque Rowling admite haberse inspirado en Nesbit (Rowling, 2000), la versión del hipogrifo de esta es totalmente obviada por la creadora de *Harry Potter* y por cualquier otro autor de literatura fantástica hasta la fecha, peculiaridad que refuerza la idea de que la taxonomía de esta criatura está tan arraigada en el imaginario animal occidental que no admite ningún cambio drástico de apariencia.

En la construcción de su propia versión del hipogrifo, Rowling bebe directamente de las fuentes clásicas que recogen al padre de la bestia al conferirle el mismo el rol de guardián que le otorgaban al grifo Heródoto (s. V a. C.), Pausanias (s. II d. C.) o Eliano (s. II d. C.), tal y como ilustra la participación de Buckbeak en la batalla por la defensa del castillo *Hogwarts* (DH, 2013, 587-588).

En contraposición, nuestra autora difiere completamente de otros clásicos como Virgilio (s. I a. C.) o de los bestiarios ingleses de *Harley* (s. XIII) y *Peterborough* (s. XIV) al aceptar la posibilidad de que un grifo y un caballo puedan tener descendencia, ya que, en estas fuentes se indica de manera explícita que estos animales son enemigos naturales y el propio Virgilio mantiene que es imposible que tal relación pueda llevarse a cabo.

En suma, podría decirse que la adaptación del hipogrifo en la saga rowlingiana es el resultado de combinar los atributos tradicionales del grifo en las fuentes clásicas con las descripciones que de nuestro objeto de estudio en esta sección ofrecen el autor italiano medieval Ludovico Ariosto y el novelista fantástico inglés Eric Rücker Eddison.

No obstante, uno de los rasgos innovadores que introduce Rowling en la reconstrucción y adaptación de este mito animal es la ya señalada facilidad para ofenderse cuando no se le trata con el debido respeto. Otro aspecto que esta autora incorpora para dar vida a su hipogrifo es la amalgama heráldica de grifo y león que convergen

en la Casa Gryffindor, particularidad que enfatiza claramente la relación de los miembros de esta con Buckbeak. De este modo, Rowling utiliza esta ciencia para la reelaboración de mitos animales, que como en el caso del analizado en esta sección, puede contribuir tanto al enriquecimiento de su valor simbólico como a suplir la ausencia o escasez de leyendas sobre algunos de ellos en el folklore británico.



3 CRIATURAS DE TIERRA Y AGUA

El segundo bloque en el se divide nuestro estudio del bestiario rowlingiano, criaturas de agua y tierra, estará conformado por el unicornio, el centauro, el basilisco, el hombre y la sirena, cuyo orden sigue el de aparición en la saga que conforma nuestro corpus de análisis.

Estos seres, como ya se ha señalado, son los que consideramos de mayor relevancia en la trama, bien por su número de apariciones, valor simbólico o finalidad narrativa. Por tanto, estos habitantes del medio terrestre y acuático serán los que conformen nuestro corpus de análisis. Aunque los cuatro primeros caminarán o se deslizarán sobre la tierra, siendo este su elemento principal, en contraste con el último, el vínculo entre todos ellos es tan fuerte como el de estos dos elementos, ya que no podría entenderse la vida en la tierra sin el agua.

Como recoge Sax (2013, 163), el 80% de la biomasa del planeta se encuentra bajo las aguas, un elemento, según el mismo autor, ya se había convertido en esencial para el filósofo Tales de Mileto⁹⁰ en el s. VII a.C., al establecer este maestro helénico, que todos los seres vivos, en mayor o menor medida, están formados por agua. Así pues, aunque Rowling restringe la exclusividad del medio acuático a la segunda prueba del *Triwizard Tournament*, donde nos encontraremos con las sirenas, no omitirá la importancia de un elemento presente en todos los animales y plantas terrestres y cuyo imaginario, emana de una creencia medieval, que pervivió hasta la Ilustración, que sostiene que cada animal terrestre cuenta con un homólogo acuático y viceversa (South, 1987: 6).

Con todo, la vinculación existente entre tierra y agua va más allá de una realidad desdoblada sobre y bajo las aguas. Si pensamos en la tierra, no solamente como en el medio en que vivimos, sino

⁹⁰ Tales de Mileto (624- 546 a.C.) fue un filósofo griego reconocido como uno de los siete sofistas, los hombres más sabios, de la antigüedad. Su legado principal es su cosmología, la cual explica que el agua es el principio de toda la materia y que la Tierra no es más que un disco plano que flota sobre un gran mar (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

como en materia propiamente dicha, observamos que, al combinarla con agua, se crea el barro. Este material es el génesis de la vida tal y como reflejan los mitos de la Creación en la tradición occidental, china o polinesia (Sax, 2013: 209). Así se establece un vínculo indisoluble entre las partículas más pequeñas de los medios que dan título a este capítulo, una relación que consideramos lo suficientemente importante, para que, aunque trabajemos con medios diferentes, no pueda entenderse uno sin el otro. De la misma forma que el fuego se alimenta del aire para sobrevivir, la tierra y el agua se necesitan mutuamente para crear la vida.

Las criaturas fantásticas que analizamos en este capítulo emanan directamente de la necesidad del hombre por buscar una explicación a aquello que no puede racionalizar. Sax (2013: 165) recoge que las leyendas de los mares llegaban a los pueblos a través de los marineros, quienes los surcaban en sus grandes naves. Estos traían consigo sus hazañas y las difundían entre quienes solamente podían soñar con vivir algo semejante. Junto a ellos, también regresaban a tierra trágicas historias como grandes tormentas y mortales naufragios y de estas desgracias nacerían los monstruos marinos, quienes según los que decían haberlos visto, eran los culpables de que las naves acabasen hundidas o encalladas en las rocas.

Sin embargo, incluso antes de que los marineros introdujesen a criaturas como las sirenas y los tritones, los hombres buscaban explicar los fenómenos que se producían en el medio terrestre, donde ocurrían sus vidas, como las montañas, los ríos, la lluvia o los terremotos. Consecuentemente, al ser los humanos principalmente terrestres, el número de fenómenos sin explicación racional que surgía se producía principalmente en este ambiente. De esta falta de conocimiento científico nacieron deidades y múltiples bestias que coparon el imaginario de los mortales y al tratarse de un mundo humano con variaciones, el *Universo Harry Potter*, también contará entre sus páginas con una proporción mayor de criaturas terrestres y eso justificará una mayor cantidad de estas en esta tesis en comparación con las de los medios acuático, aéreo e ígneo.

3.1. EL UNICORNIO

Muy pocos animales, reales o fantásticos, han tenido la fortuna de establecerse con la misma intensidad en el imaginario popular que el unicornio. Charbonneau-Lassay (1991: 365) afirma que esta criatura ha sido una de las más representadas en el arte, además de contener una alta carga simbólica tanto en la literatura como en disciplinas científicas como la medicina durante la Edad Media.

El *OED* (www.oed.com. Último acceso 15.9.2018) señala que la introducción del término *unicorn* en la lengua inglesa se remonta al año 1225 aproximadamente, concretamente a la obra *Ancrene Riwe*⁹¹ (s. XIII). Define asimismo a nuestro objeto de estudio en esta sección como a un animal legendario y fantástico representado habitualmente con forma de caballo con un único cuerno que sobresale de su frente. Esta asta, que se constituirá como el rasgo exclusivo y definitorio de la criatura, poseía propiedades mágicas y medicinales y, tal y como recoge el mencionado diccionario, se usaba como antídoto o como profiláctico contra diversos venenos.

South (1987: 5) afirma que la leyenda del unicornio ya era conocida en Occidente al menos cuatro siglos antes del nacimiento de Cristo y que, aparentemente, se había extendido por las regiones orientales mucho antes. Costello (1979: 99-102) enfatiza la importancia del hecho de que hasta el s. XIX, la creencia en la existencia del unicornio estaba fuertemente arraigada en el imaginario popular, característica que, como explica Hathaway (1980:11), no debería ser motivo de sorpresa puesto que dicha creencia en una criatura de sus características no parecería mucho más improbable que la vinculada a otros animales mitológicos tales como el centauro o el hipogrifo.

Aunque la representación tanto imaginaria como física del unicornio en Occidente es la de un caballo con un cuerno, esta es solamente una de las versiones que podemos encontrar de este animal

⁹¹ *Ancrene Wise* o *Ancrene Riwe* es una obra de autoría anónima escrita a principios del s. XIII. Su contenido podría describirse como una guía para las mujeres recluidas fuera de las órdenes religiosas habituales y se cree que fue compuesto específicamente para un grupo de mujeres recluidas cerca de Limebrook, Herefordshire (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 15.5.2019).

fantástico. En Oriente, concretamente en el *Li Ki*, o libro chino de los ritos, el unicornio aparece recogido como uno de los cuatro animales sagrados en dicha cultura. Se le representa con el cuerpo de un ciervo, el rabo de un toro y las pezuñas de un caballo. Su lomo tiene cinco colores y su abdomen es dorado (Gould: 2012). Muñiz (1984: 103) señala que la aparición del primer unicornio se remonta a los tiempos del Emperador Amarillo⁹² en cuyos jardines habitaba. Al mismo tiempo, esta autora explica que uno de estos seres fue el encargado de anunciar el nacimiento de Confucio y pone de manifiesto la importancia de venerar y cuidar del animal pues un unicornio herido podría llevar a la ruina al más poderoso gobernante. De igual modo, la aparición de la criatura en un determinado país se tomaba como un presagio del inicio de épocas de prosperidad. De acuerdo con la leyenda china, una de las tareas del unicornio consistía en llevar a los bebés humanos a buen recaudo a los brazos de sus madres (Charboneau-Lassay, 1991: 365).

En el libro persa de la creación, el *Bundahis*⁹³, se recoge una representación completamente diferente del unicornio: la de una criatura que mora en los océanos con cuerpo blanco, seis ojos, nueve bocas y un cuerno dorado hueco que emplea para limpiar las impurezas de las aguas (Shepard, 1979: 234- 238).

La coexistencia de representaciones tanto terrestres como acuáticas se debe, en parte, como recoge South (1987: 6) a la realidad de criaturas como el narval⁹⁴ y al hecho que durante mucho tiempo se

⁹² Huangdi, el Emperador Amarillo, es una de las figuras más importantes de la mitología china. Se le considera uno de los fundadores de la civilización de este país asiático, atribuyéndole la introducción de las casas de madera, los barcos, el arco y las flechas o la escritura. Según la leyenda, su reinado transcurrió entre el 2.698 y el 2.598 a. C. y muchos señalan a este período como la época dorada de China (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 17.1.2020).

⁹³ *Bundahis* es un escrito vinculado al zoroastrismo. En él se recogen la creación, la historia y la duración que tendrá el mundo, así como la génesis del ser humano o la naturaleza del universo. Se presupone que fue elaborado en el s. IX (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 17.1.2020).

⁹⁴ El narval es un pequeño cetáceo de unos 4 metros de largo que vive en los mares y ríos del Ártico. El macho posee un cuerno muy largo y retorcido de manera helicoidal que puede llegar a medir 2 metros y pesar hasta 10 kilos (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 17.1.2020).

creyese que cada animal terrestre tenía su equivalente acuático y viceversa.

Algunos académicos como Wendt (1959: 41-48) sostienen que el unicornio no es solamente un animal fantástico surgido del imaginario popular, si no que se trata de una deformación del rinoceronte, concretamente del rinoceronte indio⁹⁵. A pesar de que el tosco rinoceronte parece la antítesis de la bella y grácil imagen asociada al unicornio, la conexión entre ambos no parece tan fuera de lugar si aceptamos como plausible que la criatura del mito resulta una reinterpretación del animal real. Shepard (1979: 215) pone de manifiesto la existencia de ciertos paralelismos entre ambos, como, por ejemplo, la dificultad de su caza debido a su fiero carácter o también que el cuerno de ambos sea especialmente valorado por sus cualidades medicinales y afrodisíacas.

Así mismo, el unicornio podría derivar del antílope u otro animal con dos cuernos. Una especie con la que podría relacionársele fácilmente es el oryx (Shepard. 1979: 224), antílope de color blanquecino y poseedor de dos largos cuernos que se parece mucho más a la representación tradicional del unicornio.

De todas formas, tal y como ya se ha mencionado, el narval también está estrechamente relacionado con nuestro objeto de estudio en esta sección, ya que el espécimen macho de esta orca muestra un cuerno en forma de espiral sobre su mandíbula superior y se le hace responsable de que el cuerno del unicornio adoptase dicha forma en las representaciones medievales del mismo. Así pues, y según lo ya explicado, el origen acuático del cuerno demostraría la existencia del propio unicornio, puesto que, si existe un unicornio marino, también debe existir su equivalente terrestre (Shepard: 1979: 253-272).

La fascinación del ser humano por esta criatura fantástica es de tal magnitud, que incluso ya entrado el s. XX, en el año 1933, el doctor en biología, Franklin Dove, de la universidad de Maine (EE. UU.), decidió llevar a cabo un experimento para la recreación de la

⁹⁵ Es una de las tres especies de rinoceronte que existe actualmente en Asia. Este mamífero puede alcanzar los 3.65 metros de longitud y un peso de aproximadamente 2.300 kilos. Su piel está cuarteada a modo de coraza y sobre su hocico se alza un cuerno corto de entre 10 y 36 centímetros (Dinerstein, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 17.1.2020).

criatura. Dove seleccionó a un ternero blanco recién nacido y trasplantó los tejidos de los que brotarían los cuernos al centro de la cabeza de la res, dando lugar, tres años después, a un toro adulto poseedor de un gran cuerno recto, que le confería un gran poderío puesto que al poseer esta gran protuberancia en el centro de la cabeza, superaba en fuerza a los toros normales pues para su embestida utilizaba toda la fuerza de su cráneo (Dove, 1936: 432-434).

Aun así, como explica el propio autor (Dove, 1936: 435), la idea del trasplante de cuernos la tomó de una práctica muy antigua recogida por Plinio el Viejo (s. I) en el libro XI de su *Historia Natural*. Sin embargo, el autor romano explicaba esta técnica de forma diferente porque el animal resultante tendría cuatro cuernos mientras que el biólogo norteamericano, utilizando un procedimiento similar, no buscaba aumentar el número de astas, sino reducirlo.

Como ya se ha mencionado, el unicornio llegó a Occidente cuatrocientos años antes del nacimiento de Cristo y la primera mención de este animal fantástico en una obra literaria se le atribuye, de acuerdo con South (1987: 9) a Ctesias de Cnido (s. V a. C.), concretamente en el libro III de su trabajo *Indika*:

There are wild asses in India the size of horses and even bigger. They have a white body, crimson head, and deep blue eyes. They have a horn in the middle of their brow one and a half cubits in length. The bottom part of the horn for as much as two palms towards the brow is bright white. The tip of the horn is sharp and crimson in color while the rest in the middle is black. They say that whoever drinks from the horn (which they fashion into cups) is immune to seizures and the holy sickness and suffers no effects from poison, whether they drink wine, water, or anything else from the cup either before or after ingesting the drug.

(Ctesias en Nichols, 2008: 115)

Ctesias da más detalles sobre este animal de un solo cuerno. Por ejemplo, añade que gozan de una rapidez extraordinaria y que rara vez son capturados, aunque cuando se ven rodeados por cazadores “they choose not to flee and abandon their colts; they fight both with the

horn and by kicking and biting” (Ctesias en Nichols, 2008: 115). También explica este autor que su carne no tiene mucho valor por ser de un sabor amargo y que se les persigue, principalmente, por el valor de las propiedades de su valioso cuerno. Así pues, de este modo, el autor griego estableció la imagen clásica del unicornio en el mundo antiguo, ya que como explica South (1987:10), en este abundan las referencias a un caballo blanco de ojos azules con un solo cuerno.

Tampoco pasó desapercibida esta bestia para los autores romanos. Julio César⁹⁶ (s. I a. C.) describe en la *Guerra de las Galias* a un extraño tipo de animal que se supone que vive en el bosque de Hercinia⁹⁷, en Alemania:

Cierto buey parecido al ciervo, de cuya frente entre las dos orejas sale un cuerno más elevado y más derecho que los conocidos. En su punta se esparcen muchos ramos muy anchos a manera de palmas. La hembra tiene el mismo tamaño, figura y cornamenta del macho.
(Julio César en Goya Muniáin & Balbuena, 1986: 101)

Plinio el Viejo (s. I d. C.) en el libro VIII de su *Historia Natural* recoge la existencia de un animal, el *monoceros*, el más fiero de todos, al que describe de la siguiente manera:

[It] resembleth an Horse, his Head a Stag, his Feet and Elephant, his Tail a Boar; the Sound he utter is deep; there is one black Horn in the Middle of his Forehead, projecting two Cubits in Length: by Report, this Wild Beast cannot possibly be caught alive.
(Plinio el Viejo en Jones, 1963: 40)

⁹⁶ Cayo Julio César (100- 44 a.C.) fue un político, militar, escritor e historiador romano perteneciente a la noble estirpe de la gens Julia. Alcanzó las más altas magistraturas de la República y se hizo con el control del Senado tras vencer en la guerra civil. Su obra como historiador lo coloca entre los grandes maestros de la lengua latina. Destacan *De Bello Gallico* y *De Bello Civili* (Toynbee, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 17.1.2020).

⁹⁷ Los escritores clásicos denominaban así a la zona de selva que se extiende por la parte central de la actual Alemania. (www.oed.com. Último acceso 15.1.2020).

El animal descrito por Plinio es diferente al de Ctesias. Aunque ambos hablan de la ferocidad del animal y del hecho de que no es posible capturarlo con vida, Plinio describe al unicornio como a una quimera, entendiéndose este concepto como la mezcla de diferentes partes de animales. Resulta también interesante poner de manifiesto la diferente descripción que se hace del cuerno, pues el autor griego lo describe como blanco, mientras que el latino dice que es negro, omitiendo también las propiedades del mismo en la descripción.

Otro autor romano cautivado por el unicornio fue Claudio Eliano (s. II d.C.), quien, en su *Historia de los animales*, recoge dos pasajes diferentes sobre la criatura. En los libros II y IV, podemos observar la influencia de Ctesias al describir tanto el hábitat natural como las propiedades del cuerno del animal:

La India cría unos caballos que tienen un cuerno, según dicen, y el mismo país cría también asnos con un solo cuerno. Con estos cuernos se crean vasijas para beber. Y si alguien echa en ellos un veneno mortífero y bebe, éste no recibirá daño alguno de la conjura, pues parece que el cuerno tanto del caballo como del asno es un antídoto contra el veneno.

(Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 172)

De igual modo se puede observar la influencia del autor griego a la hora de describir tanto los ojos como el colorido del animal, presentando así un retrato más elaborado y detallista de los colores del cuerno y mezclando en este caso tanto las fuentes helénicas como las romanas, no decantándose por el blanco ni por el negro, sino combinando ambas tonalidades:

Me he enterado de que en la India se crían onagros tan grandes como caballos. Son blancos de cuerpo menos la cabeza que es parecida a la púrpura, y los ojos que despiden un brillo azul oscuro. Tienen en la frente un cuerno que mide codo y medio: la parte inferior del cuerno es blanca, la superior es bermeja y la del centro muy negra.

(Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 208)

Otros autores antiguos han escrito sobre animales con un solo cuerno, aunque sin añadir nada nuevo a la leyenda que no hubiesen recogido los ya mencionados. A pesar de ello, resulta crucial el señalar que fueron precisamente estos autores los creadores de las creencias universales sobre el unicornio, ya que debido a la importancia de la criatura en el mundo clásico y a sus apariciones en los textos de dicho período, se estandarizaron aspectos como su independencia, rapidez, dificultad de captura o la magia de sus cuernos (South, 1987:12).

Pese al hecho de que el unicornio es un animal importado de Oriente a Occidente a través del mundo clásico y sus relaciones comerciales con Asia y que, sin lugar a duda, se puede afirmar que resulta un hecho contrastado que la civilización grecorromana constituye las bases de la sociedad europea moderna, no podemos ignorar el peso que ha tenido la religión cristiana en la supervivencia del mito de esta criatura hasta nuestros días.

Como ya se ha dicho, los cristianos adaptaron símbolos ya existentes y modificaron sus significados y connotaciones con el fin de representar sus preceptos y dogmas mediante un código sistematizado, tanto en las artes gráficas como a través de la palabra escrita, siendo recogidos estos símbolos, al menos en su inmensa mayoría, en el *Physiologus* (s. IV d. C.).

Es, precisamente, en esta obra en la que se describe al unicornio como a un animal similar a una cabra pequeña y con un solo cuerno y un ser de una fortaleza extraordinaria que únicamente puede ser capturado mediante una retorcida estrategia: los cazadores, con el fin de lograr su objetivo, llevan a un claro del bosque en el que habitan estos seres, a una joven virgen. Una vez vislumbrada la muchacha, el unicornio se acerca a ella apaciblemente para posteriormente tumbarse sobre su regazo. Es en este momento de paz en el que los cazadores se abalanzan sobre él para acabar con su vida (Heck & Cordonnier, 2012: 411).

Según la explicación de South (1987: 14) esta representación y descripción del unicornio, recogidas en la mencionada obra que servirá como inspiración a todos los bestiarios posteriores, incorporan un claro significado cristiano.

El *Aberdeen Bestiary* (s.XII) lo retrata de manera similar al *Physiologus*, aunque le da otorga un tamaño mayor al indicar que se parece a un caballo blanco, con un cuerno en el centro de su frente. Según este bestiario, nuestro objeto de estudio en esta sección tendría una fuerza descomunal ya que “whatever it strikes is easily pierced” (www.abnd.ac.uk/bestiary. Último acceso 20.1.2020). También en este documento se asevera que esta criatura, aunque no inmortal, no puede ser capturada con vida, en consonancia a lo recogido por Plinio el Viejo (s. I d. C.).

El animal *per se* supone una representación del propio Cristo y su cuerno evoca la universalidad de la unión de Jesús con su Padre en un solo ser. Al mismo tiempo, la muchacha virgen constituye una alegoría de María, en cuyo regazo apoya la cabeza el hijo de Dios que adquiere forma humana en su vientre (véanse, por ejemplo, las diversas representaciones de la Piedad del arte cristiano). David Badke (2001) (www.bestiary.ca. Último acceso 12.3.2018) va más allá con su explicación pues añade que los cazadores simbolizan a los judíos, tradicionalmente responsables de la captura y muerte de Jesús en la ideología católica, y que las cualidades de animal salvaje y de gran fortaleza del unicornio simbolizan la fuerza y el poder de Cristo y la imposibilidad del infierno por retenerlo, hecho que nos remite a las Sagradas Escrituras: en los *Hechos de los Apóstoles* se explica lo siguiente “Christ, that neither was left unto Hades, nor did his flesh see corruption” (Acts 2:31) (www.biblegateway.com. Último acceso 22.1.2020). En este breve descenso a los infiernos, Jesús “suffered for sins” (Peter, 3:18) pero también liberó a las almas de los pecadores que estaban prisioneras:

Being put to death in the flesh, but made alive in the spirit; in which also he went and preached unto the spirits in prison, that aforetime were disobedient, when the longsuffering of God waited in the days of Noah, while the ark was a preparing, wherein few, that is, eight souls, were saved though water.

(Peter 3: 18-20) (www.biblegateway.com. Último acceso 22.1.2020)

La descripción del unicornio ofrecida por el *Physiologus* aparece recogida en las ilustraciones de los bestiarios ingleses medievales, aunque, como veremos, con algunas diferencias. Por ejemplo, Badke (2011) (www.bestiary.ca. Último acceso 12.3.2018) explica que, tanto en los bestiarios como en otras obras de arte cristiano, la joven virgen aparece representada generalmente vestida, como en el caso del *Stowe Bestiary* (s. XI) (www.bl.uk. Último acceso 19.3.2018) en claro contraste con su desnudez en bestiarios como el de *Rochester* (s. XIII) o el de *Bodley* (s. XIII). También en este último es curioso observar como la muchacha se muestra avergonzada y culpable por haber actuado como cebo, desencadenado, así, la matanza del animal.

Resulta de vital relevancia destacar, además, que el unicornio es un animal fuertemente ligado a la tradición judeocristiana. Así, Sherman (2008: 476) apunta la creencia de que esta criatura fue la primera en ser bautizada y que también acompañó a Adán y a Eva en su exilio del Paraíso. Una interesante reflexión derivada de este último hecho nos lleva a afirmar que la voluntad de la criatura, en cuanto a símbolo cristiano, de acompañar a los primeros pecadores en su expulsión refleja y preconiza el sacrificio redentor de Jesús en la cruz para que la humanidad sea perdonada por Dios y pueda regresar al Edén. Esta misma autora (2008: 476) relaciona también al unicornio con el episodio bíblico del Arca de Noé, apuntando que la causa de su extinción es la consecuencia de haber llegado tarde a la embarcación y por ello pereció durante el Diluvio.

La presencia de este animal en el cristianismo no se limita solamente a las leyendas judeocristianas o a los bestiarios referidos anteriormente sino que también se incluyen menciones al mismo en los textos sagrados. A pesar del hecho de que las versiones más modernas de las Sagradas Escrituras no recogen la palabra *unicorn*, esta aparece en versiones anteriores, a destacar la de la Biblia del rey Jacobo (primera versión, 1611) en la que se menciona a la criatura hasta en ocho ocasiones:

God brought them [the Jews] out of Egypt; he [God] hath as it were the strength of an unicorn (Numbers 23:22). (www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 12.3.2018).

God brought him [Jacob] forth out of Egypt; he [God] hath as it were the strength of an unicorn: he [God] shall eat up the nations his enemies [the enemies of Israel], and shall break their bones, and pierce them through with his arrows (Numbers 24:8).
(www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 12.3.2018)

His glory is like the firstling of his bullock, and his horns are like the horns of unicorns: with them he shall push the people together to the ends of the earth: and they are the ten thousands of Ephraim, and they are the thousands of Manasseh (Deuteronomy 33:17).
(www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 12.3.2018)

Will the unicorn be willing to serve thee, or abide by thy crib? (Job 39:9).
(www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 12.3.2018)

Save me from the lion's mouth: for thou hast heard me from the horns of the unicorns (Psalms 22:21).
(www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 12.3.2018)

He maketh them also to skip like a calf; Lebanon and Sirion like a young unicorn (Psalms 29:6).
(www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 12.3.2018).

But my horn shalt thou exalt like the horn of an unicorn: I shall be anointed with fresh oil (Psalms 92:10).
(www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 12.3.2018).

And the unicorns shall come down with them, and the bullocks with the bulls; and their land shall be soaked with blood, and their dust made fat with fatness (Isaiah 34:7).

(www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 12.3.2018)

Todas estas alusiones al unicornio describen su fuerza, representando, como se ha dicho, una alegoría de la fortaleza del propio Cristo y, por ende, uno de los rasgos definitorios de esta criatura que tradicionalmente constituye “an emblem of the sword or of the word of God” (Cirlot, 2001: 357). En la versión de La Biblia del rey Jacobo, el término *unicorn*, es la traducción latina de *unicornis* y esta, a su vez, la del término hebreo *re'em*, vocablo traducido posteriormente como *ox* (Sherman, 2008: 476). Aunque diferentes en significado ambos animales hacen referencia directa a Dios. Tal y como deducimos de los extractos anteriores, el unicornio representa la fuerza de Dios. Sin embargo, al mismo tiempo, el buey también es un símbolo divino vinculado directamente con Jesús, ya que través de este se evoca su capacidad de sacrificio. Dicha simbología habría nacido dentro del código iconográfico del cristianismo mediante la adopción de la función del buey en la religión romana, ya que los generales militares romanos sacrificaban bueyes blancos al Júpiter capitolino para garantizarse el éxito en la batalla (Cirlot, 2001: 247).

A pesar de todas sus diferentes versiones en tamaño, color u origen, la característica principal y, por tanto, el rasgo definitorio del unicornio, es, sin duda, el cuerno que sobresale de su frente, una protuberancia que, según la tradición cristiana supone un símbolo del infinito poder divino representado por el propio Jesucristo (Cirlot: 2001: 357). A esta prolongación del cuerpo del equino, como hemos apuntado con anterioridad, se le atribuyen poderes curativos contra casi todos los venenos existentes o intoxicaciones alimentarias severas. Por este motivo, los poseedores de un cuerno de unicornio lo valoraban más que el propio oro (Lum, 1951: 115-116).

El origen de los poderes curativos del cuerno de la criatura que nos ocupa proviene del contacto de los antiguos griegos con Oriente, puesto que en las regiones más occidentales de la India se les atribuían antiguamente estas mismas propiedades a los cuernos de los rinocerontes, creencia que propició que los primeros cuernos de unicornio, o alicornios, como se le denominaba al cuerno en Europa, no fuesen más que cuernos de rinocerontes vendidos como pertenecientes al animal fantástico (Lum, 1951: 118). Sin embargo, en el s. XIII los cuernos de los singulares unicornios, los alicornios, sufrieron una ligera modificación y pasaron a tener forma de espiral, modificación que curiosamente coincidió con las primeras grandes cazas de narvales en el Ártico, a quienes como ya se ha señalado, pertenecen la mayoría de los alicornios europeos desde la Baja Edad Media hasta que en el s. XVIII el Colegio de Farmacéuticos de Londres negó rotundamente la existencia de la criatura que da título a esta sección, despojándola de su poder, y, por ende, de su atributo principal (Quintía, 2013) (<https://www.farodevigo.es/portadapontevedra/2013/10/25/parroquias-siguen-utilizando-alicornios/902381.html>. Último acceso 2.3.2019).

Debido al gran poder y valor que se atribuían al alicornio desde tiempos de Ctesías (s. V a. C.) hasta su descatalogación científica en el s. XVIII, se practicaban ciertos experimentos con el fin de demostrar su autenticidad. Uno de ellos consistía en introducir el cuerno en una vasija con dos escorpiones cuya muerte significaba que el ítem era auténtico (Hathaway, 1980: 115).

Considerados como objetos de gran valor, varios monarcas de la familia real británica se gastaron verdaderas fortunas en los mismos, gastos que aparecen reflejados en los inventarios de los tesoros del rey Carlos I o de la reina Isabel I, cuyo alicornio, valorado en 100.000 libras esterlinas se halla actualmente en el castillo de Windsor (Lum, 1951: 69). Notable entre todos los regios cuernos, es sin duda el que llegó a manos del rey Jacobo I⁹⁸ de Inglaterra quien,

⁹⁸ Jacobo I de Inglaterra nació en Edimburgo en 1566 y falleció en Theobalds, Hertfordshire en 1625. Fue Jacobo IV de Escocia desde 1567 y el primer rey Estuardo de Inglaterra desde 1603, conservando ambos títulos hasta su muerte y siendo por tanto rey de Gran Bretaña. Era un apasionado de la teología y eso le hizo encargar una traducción de *La Biblia* en 1611, la conocida como *King James Bible*, que, a día de hoy, sigue siendo la versión utilizada por la

para comprobar el poder y autenticidad de su preciada posesión, ordenó a su sirviente favorito beberse una taza de veneno mezclada con polvo de alicornio para neutralizarlo. Desgraciadamente, para sorpresa del rey, su valioso tesoro resultó ser falso y su leal vasallo perdió la vida en la demostración (Hathaway, 1980: 115-116).

El unicornio, aunque limitada, también forma parte de las leyendas populares de Gran Bretaña. Una de ellas es la recogida por Editrice (2007:8-11) en la que se nos cuenta que en algún lugar de Inglaterra vivía la joven Rhiannon, a la que se envió a lo más profundo del bosque en busca de trufas para el tirano Brangwyn quien mantenía a sus padres secuestrados en su castillo. Durante su paseo por el bosque, la muchacha se encuentra con un joven unicornio que la ayuda en su misión. Al regresar con la cesta llena de trufas, el malvado gobernante le pregunta cómo había sido capaz de reunir tantas en tan poco tiempo. La niña le contó su historia y Brangwyn envió a sus hombres tras la criatura a la que no pudieron encontrar. Utilizando a la muchacha como cebo, él mismo se adentró en el bosque. El malvado tirano obligó a la joven a cantar una canción aunque esta no consiguió entonarla correctamente debido al sentimiento de culpabilidad. A pesar de esto, el joven unicornio acudió a la llamada. Sin embargo, cuando Brangwyn se abalanzó sobre él, aparecieron los padres del potro y lo mataron. A su muerte, le sucedió su hijo, quien resultó ser un líder justo y querido que trajo la felicidad a su pueblo.

Esta reinterpretación de la historia del unicornio y la joven virgen de los bestiarios medievales no deja de suponer una prueba de la importancia del animal en el folclore británico. Aunque se trate de una criatura importada de Oriente, llegó a alcanzar el estatus de autóctona, convirtiéndose en uno de los habitantes fantásticos más significativos de Gran Bretaña. Sin embargo, aunque podríamos aseverar que tiene una gran importancia en la tradición cultural británica por ser uno de los animales que se incluye en su escudo de armas, como veremos más adelante, no es una criatura que aparezca recogida en muchas leyendas de la isla, circunstancia que podríamos

Iglesia Anglicana (Matthew, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com). Último acceso 22.1.2020).

justificar posiblemente por su enorme relevancia dentro del simbolismo cristiano y su vinculación directa con Dios, peculiaridades que lo alejarían de los mitos de los cuentos populares de naturaleza pagana.

La representación más importante de este ser, como se ha mencionado, no se encuentra entre las leyendas populares de la isla, sino que ocupa un lugar mucho más visible y emblemático de la identidad nacional británica, pues se puede ver situado en la parte derecha del actual escudo de armas del Reino Unido, acompañando al león inglés situado en la parte izquierda. A diferencia de la versión inglesa donde la corona recae solamente sobre la cabeza del león, la variante escocesa también coloca otra sobre la cabeza del animal que los representa. En la parte inferior de ambas versiones se inserta el lema “Dieu et mon droit”⁹⁹ (God and my right) (<https://www.royal.uk/coats-arms>. Último acceso 3.3.2019).

El unicornio escocés se introduce por primera vez en el escudo de armas de este reino en tiempos de Guillermo I de Escocia¹⁰⁰ en el s. XII y en el s. XV, siendo rey Jacobo III de Escocia, se añade la efigie del animal a las monedas de oro nacionales. En el año 1603, durante el reinado de Jacobo VI de Escocia y I de Inglaterra, el escudo de armas escocés incluía dos unicornios, uno a cada lado del escudo. El izquierdo sería reemplazado por el león inglés tras la coronación de Jacobo VI como Jacobo I de Inglaterra e Irlanda, aunque no fue hasta 1707 cuando se llevó a cabo la unión definitiva de ambas coronas (Hathaway, 1980: 98). Dicha unión, representada gráficamente en el

⁹⁹ *Dieu et mon droit*, literalmente, Dios y mi derecho, fue una consigna de guerra que se atribuye al rey Ricardo I (s. XII) y que hace referencia tanto a su derecho legítimo a gobernar como a la preeminencia del poder divino sobre el terrenal. Se adoptó como lema de Inglaterra durante el reinado de Enrique V (s. XIV) y, a día de hoy todavía se puede ver en la parte inferior del actual escudo de armas de Gran Bretaña (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 22.1.2020).

¹⁰⁰ Guillermo I (1143-1214) fue rey de Escocia entre 1165 y 1214. Aunque durante 15 años rindió pleitesía a Inglaterra (1174-1189), declaró la independencia total de su reino al morir el rey Enrique II de Inglaterra. Ricardo I (1189-1199) exigió a Escocia el pago de sus tributos y la negativa de Guillermo I fue respaldada por el papa, quien dictaminó que Escocia solamente debía obediencia a Roma. Con todo, en 1209, durante el reinado del rey Juan I de Inglaterra, Guillermo I fue derrotado y obligado a renunciar a sus pretensiones de total independencia (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 22.1.2020).

escudo de armas del Reino Unido, originó la siguiente y antigua canción infantil:

The Lion and the unicorn
 Were fighting for a crown;
 The lion beat the unicorn
 All around the town.
 (Lum, 1951: 71)

La lectura directa de esta rima, según el mencionado autor, tiene su origen en el reinado del rey Jacobo I y enfatiza la victoria del león sobre el unicornio, es decir, la supremacía de Inglaterra obtenida tras la conquista y anexión de Escocia. Sin embargo, un dato curioso apunta a que, desde una perspectiva mitológica, la rivalidad entre ambos animales es mucho más antigua que la existencia de cualquiera de los dos países. En un grabado del s. IV a. C. en la antigua ciudad mesopotámica de Ur, lugar de nacimiento del patriarca Abraham (Lum, 1951: 72), así como en un papiro egipcio del s. I a. C. se muestra a ambos animales enfrentados en una partida de ajedrez. Así, pese a que el unicornio y el león parecen haber adquirido el estatus de animales nacionales de países con una rivalidad histórica tan importante como Escocia e Inglaterra, el antagonismo existente entre ambos se remonta a tiempos anteriores a los que dicta la tradición y su transformación en símbolos de identidad nacional no supone más que una adopción y reinterpretación de una antigua oposición, aparentemente universal y presente en diversas mitologías.

Ya se ha mencionado anteriormente que la primera aparición del unicornio en la literatura inglesa se remonta al s. XII, a la obra *Ancrene Riwe*, en la que a la criatura se la vincula con el pecado capital de la ira:

The Unicorn of Wrath, which bears on his nose the horn
 with which he butts at all whom he reaches, has six
 whelps. The first is Contention or Strife. The second is
 Rage. The third is contumelious Reproach. The fourth is
 Cursing. The fifth is Striking. The sixth is Wishing that
 Evil may happen to a man himself, or to his friend, or to

his possessions (Acrene Riwe, 4.120).
(<http://www.bsswebsite.me.uk/History/AcreneRiwe/AcreneRiwe2.html#4>. Último acceso 3.3.2019)

Dichas atribuciones simbólicas al unicornio que posteriormente será vinculado con Cristo y pese a estar ligadas a uno de los pecados capitales, el de la ira, se centran tanto en la naturaleza maligna de sus crías como en la fuerza de su cuerno que “butts all whom he reaches” y su fortaleza física, características por las que ya se le reconoce en las fuentes clásicas previas a la *Acrene Riwe*. Tampoco es este texto ajeno a la comparativa de poderes entre el unicornio y el león, puesto que enfatiza la fuerza de ambos y especialmente el pecado de la ira encarnado en el unicornio al comparar a un hombre iracundo con este último: “An angry woman is a she-wolf, and an angry man is a wolf, or a lion, or a unicorn” (Acrene Riwe, 3.74) (<http://www.bsswebsite.me.uk/History/AcreneRiwe/AcreneRiwe2.html#4>. Último acceso 3.3.2019).

Edmund Spenser incluye la derrota del unicornio por el león en el canto V del libro II de su obra *The Faerie Queene* (1590) aunque, luchando con orgullo, el primero termina por embestir un árbol en el que se clava su cuerno:

Like as a Lion, whose imperial Power
A proud rebellious Unicorn defies,
T' avoid the rash Assault and wrathful Stower
Of his fierce Foe, him to a Tree applies,
And when him running in full Course he spies,
He slips aside; the whiles that furious Beast
His precious Horn, sought of his Enemies,
Strikes in the Stock, ne thence can be releast,
But to the mighty Victor yields a bounteous Feast.
(Spenser en Franks & Edkins: 2005, v. 86-94)

La estrofa de Spenser puede leerse como una reivindicación nacionalista inglesa en consonancia con la canción popular que recoge Lum (1951: 71) de tiempos del rey Jacobo I. Vemos, como el poderoso unicornio, animal nacional de Escocia, se lanza al ataque, pero no prevé que su fuerza puede jugarle una mala pasada y así se

queda atascado en un árbol. Ante esto, el astuto león, símbolo de Inglaterra, no tendría más que esperar para después alimentarse de él sin tener que hacer un gran esfuerzo. Dicha alegoría podría apuntar, por un lado, a los intentos fallidos por Escocia durante siglos de vencer a sus vecinos del sur y, por otro, a las victorias inglesas.

De esta misma historia se hace eco también William Shakespeare nueve años después en su obra *Julius Caesar* (1599):

DECIUS

Never fear that: if he be so resolved,
I can o'ersway him; for he loves to hear
That unicorns may be betray'd with trees,
(*Julius Caesar* Act II, Scene i: 202-204) (Shakespeare en
Wells y Taylor, 1987: 1101)

El dramaturgo inglés más universal incluirá nuevamente a esta criatura en *The Tempest* (1611), en la que reflejará su escepticismo haciendo alusión a la misma y a otros mitos que carecen de evidencia científica:

SEBASTIAN

A living drollery. Now I will believe
That there are unicorns, that in Arabia
There is one tree, the phoenix' throne, one phoenix
At this hour reigning there.
(*The Tempest* Act III, Scene iii: 21-24) (Shakespeare en
Wells y Taylor, 1987: 974)

Con este fragmento Shakespeare muestra su recelo sobre la existencia del unicornio o del fénix, animales fantásticos tan populares que, como hemos visto, incluso se han estandarizado dentro del código iconográfico del cristianismo como representaciones de Dios. Esta incredulidad, aunque de manera irónica, aparece también implícita en la réplica que Antonio le da a Sebastian en el siguiente fragmento:

ANTONIO

I'll believe both;
An what does else want credit come to me,
And I'll be sworm 'tis true. Travellers ne'ver did lie,
Though fools at home condemn'em.
(*The Tempest* Act III, Scene iii: 22-25) (Shakespeare en
Wells y Taylor, 1987: 974)

A través de esta réplica, Shakespeare, de manera irónica no expresa su incertidumbre sobre la existencia de ciertas especies animales sino que también pone de manifiesto la escasa veracidad de ciertos viajeros que adornan con patrañas sus viajes. Aplicar el recurso de la ironía a este fragmento se antoja necesario, en cuanto que no debería olvidarse que Shakespeare escribía para la reina Isabel I y la misma guardaba entre sus tesoros un alicornio de gran valor que le había sido obsequiado por un viajero (Lum, 1951: 69).

Más tarde, ya en el s. XIX, nos encontramos con un retrato del unicornio en *Alice through the Looking-Glass* de Lewis Carroll¹⁰¹, diferente a los recogidos anteriormente, pues se “humaniza” a la criatura que lleva pantalones con bolsillos y posee la facultad del habla:

‘What— is— this?’ he said at last.
‘This is a child!’ Haigha replied eagerly, coming in front
of Alice to introduce her, and spreading out both his
hands towards her in an Anglo-Saxon attitude. ‘We only
found it to-day. It’s as large as life, and twice as natural!’
‘I always thought they were fabulous monsters!’ said the
Unicorn. ‘Is it alive?’
‘It can talk,’ said Haigha, solemnly.
The Unicorn looked dreamily at Alice, and said ‘Talk,
child.’
Alice could not help her lips curling up into a smile as
she began: ‘Do you know, I always thought Unicorns

¹⁰¹ Charles Lutwidge Dogson nació en Daresbury, Cheshire, en 1832 y falleció en 1898 en Guilford, Surrey. Fue un matemático, fotógrafo y novelista inglés, conocido especialmente por su obra *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) y su secuela, *Through the Looking-Glass* (1871) (Green, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 22.1.2020).

were fabulous monsters, too! I never saw one alive before!’ ‘Well, now that we have seen each other,’ said the Unicorn, ‘if you’ll believe in me, I’ll believe in you. Is that a bargain?’
 ‘Yes, if you like,’ said Alice.
 (Carroll en Ingpen, 2015: 127-128)

En el mismo capítulo de esta obra se describe la batalla entre el león y el unicornio que se repite con cierta frecuencia, según explica el rey a Alice. Carroll adapta, así, la historia narrada por Spenser de la batalla entre el león y el unicornio. Sin embargo, así como la del poeta isabelino ofrecía una lectura reivindicativa de la supremacía inglesa, Carroll incide en la británica, ya que el ganador de la contienda por la corona no es ni el león ni el unicornio sino el rey que gobernará sobre ambos.

“Does- the one- that wins- get the Crown?” she asked, as well as she could, for the run was putting her quite out of breath.
 “Dear me, no!” said the King. “What an idea!”
 (Carroll en Ingpen, 2015: 126)

Cuando se disponen a comer la tarta después de la pelea y la breve interacción con Alice, el rey se ve obligado a sentarse entre el león y el unicornio. Su incomodidad es evidente puesto que ambas bestias bromean con arrebatarle la corona. La conversación deriva en una discusión sin fin entre ellas y en el inicio de una nueva lucha (Carroll en Ingpen, 2015: 129-130). Una vez más podría atribuírsele a este ejemplo un significado político en cuanto que el intento de los animales por destronar al rey podría reflejar el anhelo inglés y escocés de imponerse el uno sobre el otro y de establecer su dominio sobre Gran Bretaña.

Hathaway (1980: 158) explica que es precisamente en esta época cuando se puede observar el inicio de la incursión del unicornio en el mundo de la literatura infantil, juvenil y fantástica al que ha estado inevitablemente unido en los últimos doscientos años. Es también en este período en el que su caracterización como criatura

feroz y poderosa entra en declive, si bien esta no habría desaparecido por completo. En la última parte de la famosa obra de Clive Staples Lewis, *The Chronicles of Narnia, The Last Battle* (1956), el unicornio Jewel es descrito de la siguiente manera:

he was so gentle and soft of speech that, if you hadn't known, you would hardly have believed how fierce and terrible he could be in battle.

(Lewis en Bles, 1956: 54)

Lo que tendrían en común todas las fuentes literarias de Gran Bretaña sobre el unicornio es que todas ellas parten de la base de que el unicornio es un símbolo estandarizado puesto que no existe ninguna descripción pormenorizada de su morfología. Por tanto, podría aseverarse que desde que Ctesías (s. V a. C.) lo recogió por primera vez en su *Índica* la criatura no ha sido sujeta a ninguna modificación significativa.

Otra característica común a todas las fuentes literarias mencionadas es que todas ellas destacan la fuerza y la fiereza del unicornio, cualidades que ya apuntaba el propio Ctesías al asegurar que los unicornios “fight both with the horn and by kicking and biting” (Ctesías en Nichols, 2008: 115) y que hacen de esta singular criatura un animal difícil de capturar como aseveraba Plinio el Viejo (s. I d. C.) y posteriormente el *Physiologus* (s. IV d. C.). Como ya se ha señalado, son estos mismos atributos los que convierten al unicornio en un símbolo de la fuerza de Dios, tal y como se recoge en las Escrituras al comparar la fiereza de la criatura con la divina. Así pues, podría pensarse que el unicornio británico, al menos dentro del canon literario, es eminentemente cristiano y que su dimensión física está eminentemente basada en las fuentes clásicas, dimensión que luego fue absorbida por el cristianismo que lo utilizó como símbolo de la fuerza divina.

Tras haber descrito y analizado brevemente a esta criatura fantástica en la literatura inglesa, la tradición cristiana y en el folklore británico, es, pues, nuestro cometido acometer el análisis de la adaptación y reinterpretación rowlingiana del unicornio en la obra

objeto de nuestro estudio, a la luz de los referentes literarios tanto clásicos como británicos.

En su bestiario (2017: 124) Rowling describe al unicornio de la siguiente manera:

The unicorn is a beautiful beast found throughout the forests of northern Europe. It is a pure white, horned horse when fully grown, though the foals are initially golden and turn silver before achieving maturity. The unicorn's horn, blood and hair all have highly magical properties. It generally avoids human contact, is more likely to allow a witch to approach it than a wizard, and is so fleet of foot that is very difficult to capture.

La descripción física proporcionada por J.K Rowling es conservadora, en cuanto que no existe apenas ningún tipo de variación desde los unicornios europeos de Ctesías en el s. V a. C. y de los posteriores de los romanos César y Eliano, los bestiarios ingleses medievales como el de Aberdeen o el de Rochester o de los autores del género de fantasía como Lewis Carroll o C. S. Lewis. La única innovación de la taxonomía de esta criatura en nuestro análisis, que comprende más de 2.000 años de literatura, la encontramos en Plinio el Viejo (s. I d. C.) quien nos presentaba al unicornio como a una quimera formada por varios animales. Sin embargo, tal y como señala Huey (2005: 78), tanto los autores clásicos posteriores al autor romano como los de los bestiarios medievales o los clásicos literarios ingleses decidieron ignorar dicha innovación manteniéndose conservadores en retratarlo como a un mamífero cuadrúpedo cuyo tamaño varía entre el de una cabra (Physiologus) y el de un ciervo (César) o un caballo (Eliano). Es Claudio Eliano (s. II d.C.) el primero que lo define como a un caballo blanco y parece que esa fue la morfología del unicornio que finalmente se estandarizó como podemos ver en la descripción de Rowling pero también en *Ancrene Riwe* (s. XIII) o en las miniaturas de los bestiarios de *Rochester* y de la *Bodleian Library*, así como en el propio escudo de armas de Escocia desde Guillermo I (s. XII). Así pues, en la saga se alude a su belleza, la longitud de sus patas y su

inmaculado color, “so brightly white it made the snow all around look grey” (*GF*, 2013: 379).

A pesar de que el unicornio solamente aparece dos veces en la saga, vemos necesario incluirlo en nuestro corpus de análisis dado que, como veremos en las próximas páginas, el valor alegórico de nuestro objeto de estudio en esta sección, especialmente en su primera aparición, resultará crucial a la hora de introducir al antagonista de la saga y también servirá como anticipación de las aberraciones que el mismo ha cometido hasta el momento y de las que llevará a cabo.

En la primera parte de la obra, *PS*, Harry Potter y Draco Malfoy encuentran al unicornio muerto sobre el suelo del bosque después de haber sido asesinado por Lord Voldemort:

Something bright white was gleaming on the ground.
They inched closer. It was the unicorn all right, and it
was dead. Harry had never seen anything so beautiful and
sad. Its long slender legs were stuck out at odd angles
where it had fallen and its mane was spread pearly white
on the dark leaves.
(*PS*, 2013: 186-187)

Asimismo, Rowling incorpora en su bestiario las propiedades mágicas del cuerno del unicornio y su elevado valor monetario, en referencia al precio que tenían famosos alicornios como el que formaba parte de la colección de tesoros de la reina Isabel I y cuyo valor llegaba a las 100.000 libras (Lum, 1951: 69). La singularidad y el elevado precio de estas protuberancias se traslada también al universo *Harry Potter*, tal y como comprueba por sí mismo el protagonista en su primera visita a *Diagon Alley*:

Harry himself examined silver unicorn horns at twenty-
one Galleons each.
(*PS*, 2013: 62)

Resulta ciertamente interesante el hecho de que Rowling haya decidido recoger en su bestiario la creencia de que, pese a que el unicornio evita el contacto con los humanos, es más factible que se

acerque a una mujer antes que a un hombre, tal y como se deduce de las instrucciones de la profesora Grubbly-Plank:

‘Boys keek back!’ barked Porfessor Grubbly-Plank, throwing out an arm and catching Harry hard in the chest. ‘They prefer the woman’s touch, unicorns. Girls to the front, and approach with care. Come on, easy does it...’
(*GF*, 2013: 380)

De esta manera, este ejemplo evoca la historia de la atracción de la criatura hacia las jóvenes que se recoge en los bestiarios, así como en la cultura popular, fuentes explicadas con anterioridad.

Otra de las características del unicornio que incorpora la autora, probablemente inspirada por Plinio el Viejo, es su velocidad y dificultad para ser capturado:

‘Could a werewolf be killing the unicorns?’ Harry asked. ‘Not fast enough,’ said Hagrid. ‘It’s not easy ter catch a unicorn, they’re powerful magic creatures. I never knew one ter be hurt before.’
(*PS*, 2013: 183)

Un rasgo completamente innovador que presenta Rowling en la dimensión física del animal es el color dorado del cuerno que se transforma en plateado durante la edad adulta. Posiblemente dicha variación en el color supone una manera de reconciliar las posturas de Ctesias (s. V a. C.) y Plinio (s. I d. C.), quienes describían el alicornio como blanco y negro respectivamente. Así pues, aunque eligiendo colores diferentes, la autora ofrece una explicación al hecho de que los colores que les asignaban los autores clásicos sean distintos, apuntando a la posibilidad de que ambos estuviesen en lo cierto. Simplemente, las descripciones proporcionadas por cada uno podrían diferir en ese punto por pertenecer a etapas diferentes del desarrollo del animal.

Pese que el unicornio rowlingiano está muy ligado a la tradición clásica, responsable de su introducción en la tradición

occidental, o a las representaciones medievales en las que, a través de las miniaturas de los bestiarios, como las que se muestran en el de *Aberdeen*, *Bodley*, o *Rochester*, su taxonomía permaneció invariable al asociarlo con Dios. Tampoco sufrió variación morfológica alguna en las representaciones pictográficas de los escudos de armas de Inglaterra o Escocia, estandarización que permitió a autores como Spenser, Shakespeare, Carrol o Lewis evitar pormenorizar en su fisonomía, pues el público ya estaría familiarizado con dicha criatura. No podemos, por tanto, sino destacar una característica completamente nueva que Rowling introduce en su reinterpretación de la bestia, quizás la más importante de este animal en el universo *Harry Potter*: las propiedades de su sangre:

‘Harry Potter, do you know what unicorn blood is used for?’

‘No,’ said Harry, startled by the odd question. ‘We’ve only used the horn and tail hair in Potions.’

‘That is because it is a monstrous thing, to slay a unicorn,’ said Firenze. ‘Only one who has nothing to lose, and everything to gain, would commit such a crime. The blood of a unicorn will keep you alive, even if you are an inch from death, but at a terrible price. You have slain something pure and defenseless to save yourself, and you will have but a half life, a cursed life, from the moment the blood touches your lips.’

(*PS*, 2013: 188)

Con la muerte del unicornio, la autora retoma un viejo tópico presente en los bestiarios medievales como el *Stowe Bestiary* (s. XI), el *Bodleian Bestiary* (s. XIII) o el de *Rochester* (s. XIII), en los que, como ya se ha explicado, junto al unicornio muestran a un grupo de cazadores dándole muerte, convirtiéndose, de este modo, la criatura en una alegoría de Cristo y los cazadores en la representación del pueblo judío (Charbonneau-Lassay, 2002: 369). No obstante, en la adaptación rowlingiana de dicha alegoría, la muerte del unicornio posee un significado ligeramente diferente, como se explica a continuación.

Si pensamos en Jesús en la cruz antes de morir, automáticamente se nos vienen a la cabeza las siguientes palabras:

“Father, forgive them, for they do not know what they are doing” (Luke 23:34). (www.biblegateway.com.
Último acceso 13.1.2020)

Así, Cristo libera de toda culpa a quienes lo habían crucificado y pide a Dios que les perdone. Sin embargo, en la obra de Rowling, la muerte del unicornio condena al asesino a vivir “a cursed life” (*PS*, 2013: 188). Por tanto, esta reinterpretación, nos lleva a un cambio drástico del destino de los asesinos, puesto que mientras que Jesús perdona a los suyos, la autora condena inexorablemente a quienes acabaron con la vida de esta criatura fantástica. Así, tal y como veremos, se le confiere a la sangre del unicornio el mismo carácter sagrado que la que posee la sangre de Cristo y, por tanto, la sangre sagrada del animal le sirve a la autora para introducir a Lord Voldemort, asesino del unicornio y antagonista de la saga que conforma nuestro corpus. Tal terrible acción, como veremos, anticipa las atrocidades que este llevará a cabo. Lo que parece evidente es que la sangre del unicornio, pese a conferirle a Voldemort una existencia maldita, se conecta con la de Cristo, en cuanto que ambos fluidos son al fin y al cabo dadores de vida.

De todas maneras, antes de analizar al antagonista, es interesante mencionar que el unicornio de Rowling tampoco escapa de su encuentro con el león, motivo tan recurrente en la literatura británica. Aun cuando no se produce un encuentro propiamente dicho entre las dos bestias, sí que parece altamente simbólico el hecho de que es el propio Harry, alumno de la Casa Gryffindor representada precisamente por un león dorado, quien se encuentra al unicornio en el claro del bosque (*PS*, 2013:186). Es aquí cuando Harry asume el valor alegórico del león. No obstante, este encuentro en la saga entre el unicornio y el 'león' difiere de los descritos por Edmund Spenser o Lewis Carroll, en los que ambos animales se enfrentaban el uno al otro. La terrible pena que siente Harry por el asesinato de una criatura tan bella, los vincula a ambos, por una parte, dentro del elaborado código simbólico del cristianismo. Por otra parte, también los relaciona como los animales que representan a Inglaterra y a Escocia. Así pues, podríamos decir que la conexión que establece Rowling

entre el león y el unicornio es similar a la de Spenser, si le damos una interpretación de carácter nacionalista. Sin embargo, la autora de fantasía no propone la necesidad de imponer a una nación sobre la otra sino que la conexión entre Harry y el unicornio podría extrapolarse hacia una alegoría de un sentimiento nacional británico, en cuanto que dicho vínculo, en ningún caso sugiere la superioridad de ninguno de los regios animales. Al mismo tiempo, esta unión, podría, quizá vincularse con los sentimientos de la propia Rowling, que como hemos explicado en el primer capítulo de esta tesis, nació en Inglaterra para posteriormente fijar su residencia en Edimburgo.

Si el unicornio, como ya se ha recogido en varias ocasiones supone una alegoría directa de Jesús, el león cristiano también se emplea como representación del Salvador. Este animal, como ya hemos explicado, simboliza la Casa Gryffindor, a la que pertenece Harry Potter, puesto que sus estudiantes son “the brave at heart” y aquellos de “daring nerve, and chivalry” (PS, 2013: 88). Así pues, tal y como recoge Charboneau-Lassay (2002: 43), Jesús procede de la estirpe de Judá, representado como un cachorro de león en la profecía que Jacob le cuenta a sus hijos:

“You are a lion’s cub, Judah;
you return from the prey, my son.
Like a lion he crouches and lies down,
like a lioness—who dares to rouse him?” (Genesis 49: 9-11) (www.biblegateway.com. Último acceso 13.1.2020)

En el *Apocalipsis*, San Juan refrenda el simbolismo cristiano del león de la siguiente manera:

“one of the elders said to me”, “Do not weep! See, the Lion of the tribe of Judah, the Root of David, has triumphed. He is able to open the scroll and its seven seals” (*Revelation* 5: 5). (www.biblegateway.com. Último acceso 13.1.2020)

Este paralelismo establecido entre Harry y el propio Jesús, en cuanto al símbolo del león, se ve reforzado también por el origen profético (e,

incluso, mesiánico) del muchacho. Si en La Biblia se nos dice que El Mesías procederá de la estirpe del rey David (que, como se puede ver en el ejemplo anterior, se remonta también a Judah), Harry será:

the one with the power to vanquish the Dark Lord approaches... born to those who have thrice defied him, born as the seventh month dies... and the Dark Lord will make him as his equal, but he will have power that the Dark Lord knows not... and either must die at the hand of the other for neither can live while the other survives... the one with the power to vanquish the Dark Lord will be born as the seventh month dies...
(OP, 2013: 741)

A la vista de los resultados de nuestro análisis podemos concluir que el unicornio y el león que, encarnado por Harry, le observa con compasión en el bosque del castillo de Hogwarts, poseen una fuerte conexión, en cuanto a la naturaleza sagrada de ambos animales, con el bien supremo simbolizada por Jesús en el cristianismo. Es precisamente este león, Harry, quien, al igual que Jesús, y en lo que concierne a su papel de Salvador de la Humanidad, estará destinado a enfrentarse durante toda la saga a las fuerzas del mal para preservar el bien y proteger a sus semejantes.

Así como el unicornio y su relación con el león permiten establecer una conexión entre Harry y Jesús, el hecho de que Lord Voldemort se nutra de la sangre de una criatura tan pura ahonda en la relación del antagonista con las fuerzas del mal. Si Harry es un estudiante de la Casa Gryffindor, representada por un león, Lord Voldemort perteneció a la casa Slytherin cuyo símbolo es una serpiente, además de la certeza de que “there’s not a single witch or wizard who went bad who wasn’t in Slytherin” (PS, 2013: 62). De nuevo, la conexión de los personajes con la Casa a la que pertenecen resulta particularmente significativa; también en el caso de Lord Voldemort a quien se le puede, por tanto, relacionar con la serpiente bíblica como representación alegórica de Satán quien tienta a Eva adoptando forma de ofidio y ganándose por tal deleznable

comportamiento la condena de Dios (*Genesis* 3:1) (www.biblegateway.com. Último acceso 13.1.2020):

So the LORD God said to the serpent, "Because you have done this, "Cursed are you above all livestock and all wild animals" "You will crawl on your belly and you will eat dust all the days of your life" (*Genesis*, 3:14). (*Bible Gate Way*) (www.biblegateway.com. Último acceso 13.3.2019)

La relación entre Voldemort y la serpiente va más allá del mero simbolismo y afecta a la descripción física del personaje quien presenta rasgos ofídicos en su introducción en la saga:

there was a face, the most terrible face Harry had ever seen. It was chalk white with glaring red eyes and slits for nostrils, like a snake. (*PS*, 2013: 212)

Así pues, esta primera aparición de Voldemort, junto con la capacidad de llevar a cabo un crimen tan terrible como es el de asesinar al animal fabuloso que nos concierne, no suponen más que un anticipo de las aberrantes acciones que cometerá el antagonista a lo largo de la saga, "representing both incredible evil and the destruction of innocence" (Grimes, 2002: 97). Por tanto, aunque la relevancia del unicornio en la saga pueda parecer mínima, el derramamiento de su sangre casi sagrada y los poderes mágicos que Rowling le otorga nos permiten observar la naturaleza tanto del protagonista como del antagonista, sirviendo como avance del desarrollo de ambos personajes en los restantes volúmenes.

Para concluir, vemos necesario enfatizar que al igual que sucedía con otras criaturas tan fuertemente enraizadas en la cultura cristiana, como en el caso del fénix, la morfología y simbolismo del unicornio no han sufrido grandes cambios desde su incorporación al folclore europeo a través de las fuentes clásicas del s. V a. C., fuentes que bebieron directamente del mito oriental. La mayoría de las cualidades de la criatura que nos ha ocupado en esta sección han

permanecido inalterables desde Ctesías y aunque fueron varios los autores que lo incorporaron en su obra, como Julio César, Plinio el Viejo o Claudio Eliano, dichas representaciones no incluyen modificaciones importantes, más allá de la pigmentación del alicornio.

Resulta obvio, por tanto, que la autora decide, deliberadamente o no, ignorar las leyendas del unicornio que no proceden de Europa, ya que uno de los primeros datos que proporciona de esta criatura fantástica en su bestiario es que vive en los bosques del norte del viejo continente (2017: 124), restringiendo de este modo tanto sus características físicas como sus habilidades y propiedades fantásticas a la tradición literaria y cultural de este espacio geográfico concreto. Dicha afirmación se justifica, como ocurre con otras criaturas como el dragón o el fénix, por la enorme carga simbólica que el cristianismo asigna al unicornio. No parece extraño pues que la simbología cristiana del unicornio esté profundamente arraigada en el imaginario popular si pensamos es precisamente el cristianismo la religión que durante dos milenios ha copado el dogma de fe continental. Consecuentemente, debido a este legado religioso, ni Edmund Spenser, ni William Shakespeare, ni Lewis Carroll, entre otros, sometieron a cambios significativos a una criatura que se mantendría inalterada también en la obra de J. K. Rowling, quien decidió mantener su esencia clásica en la época en la que vivimos, un tiempo en el que, como explica Hathaway (1980: 168), al unicornio, muy presente en la cultura popular occidental, se le ha despojado de su fiera y fuerza para acompañarla con frecuencia de arco iris y purpurina.

3.2. EL CENTAURO

El centauro es un animal híbrido fantástico cuya presencia en la literatura contemporánea se debe a la considerable cantidad de apariciones de este en las fuentes clásicas (Rosen, 2008: 124). Esta misma autora explica que, al menos, en su retrato más tradicional, estas criaturas presentan el torso y la cabeza de un hombre unidos al cuerpo y a las patas de un caballo (2008: 124).

Kronzek & Kronzek (2001: 35) añaden que estos peculiares equinos moraban en las regiones montañosas de Tesalia, al norte de Grecia, constituyendo una sociedad de dudosa y anárquica organización. Resulta curioso que, a pesar del caos, a este animal perteneciente a la mitología griega se le asocie con la sabiduría y un profundo conocimiento de la astronomía (Petrina, 2005: 6). Por tanto, parece plausible que, al igual que sucede con otras criaturas como el hipogrifo, exista una ambivalencia contrapuesta en el significado simbólico del centauro, una dicotomía en la que profundizaremos en las próximas páginas.

El *OED* (www.oed.com. Último acceso 3.5.2019) señala que la introducción del término *centaur* en la lengua inglesa se remonta aproximadamente al año 1393, concretamente a la *Confessio Amantis* de John Gower¹⁰². Define, asimismo, a nuestro objeto de estudio en esta sección como a una criatura híbrida con la grupa de un caballo y torso, brazos y cabeza humanos. Esta extraña fisonomía, descrita idénticamente en Rosen (2008: 124) y en el diccionario al que se ha hecho referencia, obedece a que este ser, al menos en la tradición helénica, es el fruto de una relación sexual entre dos especies diferentes, concretamente entre Ixión¹⁰³, rey de Tesalia, y una nube con la forma de la diosa Hera¹⁰⁴ (Lloyd-Jones, 1980: 13).

¹⁰² John Gower nació en 1330 y falleció en 1408 en Londres. Fue un poeta medieval inglés y un maestro en la tradición del amor cortés y la poesía alegórica moral. Su reputación fue similar a la de su amigo Geoffrey Chaucer, pero su popularidad cayó en picado en el s XVI y hasta el s. XX no se retomó el interés en su obra. Su trabajo más conocido, la *Confessio Amantis*, es un compendio de historias de amor, adaptadas de la mitología clásica y medieval. A lo largo de esta obra, Genius, un sacerdote de Venus, instruye al poeta, Amans, en el arte del amor cortés y cristiano (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹⁰³ Ixión es un tesalio que reinaba sobre los Lapitas. Se casó con Día, hija del rey Deyoneo y al pedir su mano le hizo grandes promesas al monarca. Tras incumplir todas y cada una de estas, arrojó a su suegro a una fosa llena de brasas para matarle. A pesar de esto, Zeus se apiadó de él y purificó su alma. Sin embargo, el ingrato Ixión intentó seducir a Hera. Consecuentemente, el padre de los dioses lo hizo primero engendrar a los centauros y después lo ató a una rueda en llamas que surcaría los cielos durante toda la eternidad (Grimal, 1989: 293-294).

¹⁰⁴ Hera es la más importante de todas las diosas olímpicas. Es también la hija mayor de Crono y Rea y, por tanto, hermana de Zeus, con quien se desposará. De esta unión nacieron las deidades Hefesto, Ares, Ilitía y Hebe. En las leyendas se la caracteriza generalmente como

Charboneau-Lassay (1991: 381) menciona que, a pesar de estar tradicionalmente ligado a Grecia, el centauro es muy anterior a esta civilización y respalda dicha afirmación describiendo un grabado de una lápida egipcia conservada en el museo arqueológico de Bolonia en la que puede verse claramente a uno de estos cuadrúpedos. De igual forma que Charboneau-Lassay, Kollman (1987: 226) tampoco confiere al centauro un origen helénico, sino que lo remonta a Babilonia, fechando su nacimiento en el segundo milenio antes de nuestra era.

Hinke (1907: 7) conecta a la criatura que constituye el objeto de estudio de esta sección con los casitas¹⁰⁵, una tribu bárbara que se asentó en el Creciente Fértil¹⁰⁶ aproximadamente en el 1.750 a. C. y afirma que presuntamente sobre este pueblo, que mantenía fuertes relaciones comerciales con la Grecia micénica, cae la responsabilidad de que el mito del centauro llegase a la cuna de la civilización occidental (Webster, 1958: 175).

Kollmann (1987: 226) asegura que el imperio casita era perfectamente capaz de competir en patrimonio artístico y cultural con otras importantes civilizaciones como la egipcia o la asiria. De entre las costumbres y tradiciones de sus gentes, esta autora destaca lo fascinante que resulta que delimitasen los terrenos que ocupaban con piedras talladas. Estos petroglifos, además, presentaban grabados con imágenes de seres divinos que les proporcionaban protección contra las posibles maldiciones de sus enemigos.

De entre todos estos mágicos grabados Baur (1912: 2) destaca la representación de una criatura en concreto, la del centauro, de la

a una esposa celosa movida por la ira causada por las infidelidades de su marido (Grimal, 1989: 237-239).

¹⁰⁵ Los casitas son un antiguo pueblo que llegaron a reinar en Babilonia entre el 1531 y el 1155 a. C. Los reyes casitas pertenecían a una selecta aristocracia militar pero aparentemente eso no les impedía ser gobernantes eficientes queridos por el pueblo (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹⁰⁶ El Creciente Fértil es una región que comprende los actuales territorios de Líbano, Israel, Siria, Irak, el sudeste de Turquía y el noroeste de Jordania. Se atribuye a los habitantes de esta región (en origen nómadas) la primera gran transformación de la humanidad en el VIII milenio a. C, ya que fueron ellos quienes comenzaron a basar su economía en la agricultura y la ganadería, convirtiéndose así en un pueblo sedentario (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

que se pueden ver dos imágenes diferentes de época casita; la primera de ellas retrata a un ser híbrido, alado, de dos cabezas, sosteniendo un arco. Además, tiene barba y porta sobre su espalda un carcaj. Una de sus cabezas es la de un dragón, que mira directamente a la humana y, a su vez, incorpora dos colas, una de caballo y otra de escorpión.

El segundo de los grabados presenta a un híbrido diferente, sin alas y con una sola cabeza, a punto de disparar un arco. Esta segunda representación es la que se convertirá en el signo zodiacal de sagitario. Hay que destacar que su nacimiento es muy posterior a los casitas, ya que la primera interpretación personal de un horóscopo, aunque de génesis babilónica, no aparece documentada hasta el 410 a. C. (Gleadow, 1968: 162).

La más notable de las aportaciones de los casitas al Creciente Fértil fue la introducción de los caballos. Aunque existen representaciones babilónicas encontradas en yacimientos arqueológicos desde el año 2100 a. C., no será hasta que este pueblo se asiente cuando se extenderá el uso del caballo, hecho que se considera “the greatest change they effected in the life of Babylonia” (King en D’Hooghe: 2008).

La relación entre el caballo y el centauro resulta más que obvia, característica que lleva a barajar dos hipótesis para justificar la combinación del último con los hombres. La primera de ellas, señala Kollmann (1987: 226-227), obedece a la fascinación de los pueblos mediterráneos por los híbridos entre humanos y animales, y, por tanto, el mito del centauro habría surgido tiempo después de que el caballo se convirtiese en un animal común.

La otra de las plausibles explicaciones racionales, a la que hace referencia Atwood-Lawrence (1994: 59), sugiere, que al igual que les sucedió a los indígenas americanos al establecer contacto con los conquistadores españoles, los habitantes del Creciente Fértil, llegaron a creer que los casitas formaban un solo ser, una reacción que pudieron haber compartido los minoicos al establecer relación con los babilónicos.

Independientemente de la teoría que haya dado lugar a su nacimiento, parece que este equino de antropomórficos atributos llegó a Grecia desde Babilonia y que su adopción por parte de los griegos

propició su supervivencia en el imaginario de la cultura occidental hasta el s. XXI.

Vinycomb (2002) sugiere que el término centauro deriva, factiblemente, de las palabras κεντέω (cazar) y ταῦρος (toro), una hipótesis que este mismo autor liga a la reputación de los tracios por sus habilidades como cazadores de toros salvajes; una fama que acompañó a los oriundos de Tesalia hasta finales del Imperio romano. Así, tal y como señala Graves (en Lindop 1999: 52), los centauros en origen no eran un híbrido entre humanos y caballos, sino una tribu de pelasgos¹⁰⁷ asentados en Magnesia¹⁰⁸ cuya cultura estaba basada en los caballos:

They also worshipped the horse, probably not the Asiatic horse brought from the Caspian at the beginning of the second millennium B.C., but an earlier, and inferior European variety, a sort of Dartmoor pony.
(Graves en Lindop, 1999: 52)

La explicación etimológica que encontramos en Vinycomb (2002) en combinación con la histórica de Graves (1999) quien recoge la existencia de una tribu bárbara homónima, hace, por tanto, menos sorprendente que en la primera aparición literaria de nuestro objeto de estudio en esta sección, que, según Kollmann (1987: 229), se produjo en el Canto I de la *Iliada* de Homero en el s. VIII a. C., no se incorpore en los centauros atributo ecuestre alguno:

En otro tiempo traté con hombres aún más esforzados que vosotros, y jamás me desdeñaron. No he visto todavía ni veré hombres como Piritoo Driante, pastor de pueblos; Ceneo Exadio, Polifemo, igual a un dios, y

¹⁰⁷ Los pelasgos ocuparon Grecia antes del s. XII a. C. Este término lo utilizaron escritores de la antigüedad como Homero o Heródoto para referirse arbitrariamente a cualquier pueblo del mundo griego anterior al período clásico. No se sabe realmente si alguna de esas civilizaciones se refería a sí misma como pelasgos (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹⁰⁸ Magnesia es una región griega que forma parte de la antigua Tesalia. Lindaba al norte con Macedonia, al oeste con Epino, al sur con Etolia y al este con el mar Egeo (Agustyn et al, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

Teseo Egida, que parecía un inmortal. Criáronse estos los más fuertes de los hombres; muy fuertes eran, y con otros muy fuertes combatieron: con los montaraces centauros, a quien exterminaron de un modo estupendo. Y yo estuve en su compañía (habiendo acudido desde Pilos, desde lejos, desde esa apartada tierra, porque ellos mismos me llamaron) y combatí según mis fuerzas. Con tales hombres no pelearía ninguno de los mortales que hoy pueblan la tierra; no obstante lo cual, seguían mis consejos y escuchaban mis palabras.

(Homero en Segalá-Estalella, 1971: 35) (vs. 258-263)

Así pues, lo que nos describe esta epopeya homérica no es un híbrido equino sino una tribu de bárbaros con grandes dotes de batalla y casi capaz de derrotar a cualquier guerrero que se les enfrente. Más adelante, en el canto XXI de la *Odisea* (s. VIII a. C.), encontramos la causa del conflicto entre el pueblo de los lapitas¹⁰⁹ y los centauros:

¡Oh el más miserable de los forasteros! ¡No hay en ti ni pizca de juicio! ¿No te basta estar sentado tranquilamente en el festín con nosotros, los ilustres, sin que se te prive de ninguna de las cosas del banquete, y escuchar nuestras palabras y conversaciones, que no oye forastero ni mendigo alguno? Sin duda te trastorna el dulce vino, que suele perjudicar a quien lo bebe ávida y descomedidamente. El vino dañó al ínclito centauro Euritióon cuando fue al país de los lapitas y se halló en el palacio del magnánimo Pirítoos. Tan luego como tuvo la razón ofuscada por el vino, enloqueciendo, llevó a cabo perversas acciones en la morada de Pirítoos; los héroes, poseídos del dolor, arrojáronse sobre él y, arrastrándolo hacia la puerta, le cortaron con el cruel bronce orejas y narices, y así se fue, con la inteligencia trastornada y sufriendo el castigo de su falta de ánimo demente. Tal

¹⁰⁹ Los lapitas son un pueblo tesalio que pertenece tanto a la historia como a la mitología. En sus orígenes habitaban en los macizos del Pindo, Pelión y Osa de los cuales habían expulsado a los pelagos, sus primeros moradores. Los lapitas intervienen en cierto número de leyendas, la principal de las cuales narra la lucha que sostuvieron contra los centauros (Grimal, 1989: 307).

origen tuvo la contienda entre los centauros y los hombres; mas aquel fue quien primero se atrajo el infortunio por haberse llenado de vino.

(Homero en Segalá-Estalella, 1971: 563) (vs. 288-301)

El origen de la batalla entre los lapitas y los centauros también lo recoge Plutarco¹¹⁰ en sus *Vidas Paralelas* (s. I d. C.):

Casóse allí a poco Pirítoo con Deidamia, y convidó a Teseo a que asistiese, reconociera aquella comarca, y se uniera con los Lapitas. Sucedió que también fueron convidados los Centauros, los cuales, insolentándose en demasía, como después ya acalorados con el vino se desmandasen con las mujeres, los Lapitas se movieron a tomar venganza, y a unos dieron muerte, y a otros venciénolos en batalla, al fin los arrojaron del país, auxiliándoles y venciendo con ellos Teseo.

(Plutarco en Ranz Romanillos, 1821: 13)

Narrado con nueve siglos de diferencia, parece que la historia del conflicto entre lapitas y centauros tuvo un origen común: el vino. La ingesta masiva de este líquido les hizo perder la razón y las formas, agrediendo sexualmente a las mujeres lapitas. Estas acciones son las responsables de que el pueblo de los centauros pasase a ser representado como un híbrido de hombre y caballo, ya que los helenos, como explica Kollmann (1987: 227), eran un pueblo familiarizado con la cría ecuestre y, por ende, sabedores del comportamiento que presentaban los machos ante una yegua durante el período de celo. No debería sorprender, entonces, que para esta civilización el centauro supusiese un símbolo de violencia, particularmente aquella de tipo sexual. Asimismo, la mezcla de ambas especies transforma al centauro en un símbolo de la dualidad de la

¹¹⁰ Plutarco nació en Quronea en el año 46 d. C. y falleció en Delfos en el 120 d. C. Fue un filósofo, biógrafo e historiador griego. Su trabajo más conocido, *Vidas Paralelas*, está formado por una colección de relatos biográficos sobre romanos y griegos célebres. La obra está escrita combinando a dos de estos reputados hombres en cada capítulo para comparar sus virtudes y defectos morales (Walbank, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

naturaleza humana, representado el caballo el lado salvaje de la misma y el torso humano su parte racional; una parte racional que, tal y como ilustran los fragmentos de Homero (s. VIII a. C.) y Plutarco (s. I d. C.), se ve alterada por la intoxicación etílica, cuestión que confiere a esta historia al mismo tiempo un carácter moralizante, en cuanto que ilustra las funestas consecuencias del exceso del consumo del fruto de la vid.

Durante el período intermedio entre Homero (s. VIII a. C.) y Plutarco (s. I d. C.) aparece la imagen de la quimera ecuestre que se establecerá como representación canónica del centauro. Estos atributos de raíces aparentemente babilónicas, como ya se ha mencionado, aparecen, según Kollmann (1987: 229), por primera vez en la literatura en una de las obras de Píndaro¹¹¹.

En la Oda II de sus *Píticas* (s. VI a. C.), Píndaro explica que los centauros descienden de Ixión, rey de Tesalia, quien deseaba a Hera, esposa de Zeus, y que este fue castigado posteriormente a manos del padre de los dioses olímpicos por mostrar abiertamente semejantes intenciones:

¡Ay! ¡Lo aprendió a su costa el insolente!
Vida y felicidad al soberano
Jove debiendo, quiso fementido
Llegar a Juno con amor insano.
El padre de los Dioses, ofendido
En su altísimo honor, castigo eterno
Lanzó contra el adúltero atrevido.
(Píndaro en Montes de Oca, 1883: 103) (vs. 34-40)

Zeus, sabedor de los anhelos de Ixión, decide castigarle moldeando una nube con la forma de su esposa, para engañarlo y hacer que la tome:

[...] Se trocó en espina
El que Ixión creyó lecho de flores,

¹¹¹ Píndaro nació probablemente en el 518 a. C. en Cinoscéfalos y falleció entre el 446 y el 438 a. C. en Argos. Fue uno de los poetas más laureados de la antigua Grecia y celebradas especialmente fueron sus odas, entre las que destacan las *Píticas*, las *Olímpicas* o las *Nemeas* (Wilson-Wormell, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

Y en vez de Juno, nube blanquecina
 Pagó su amor, aunque era en apariencia
 De Saturno inmortal la hija divina.
 De Júpiter formó la omnipotencia
 Aquel fantasma, seductor engaño
 Que trajo al triste la fatal sentencia.
 (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 103) (vs. 51-58)

De esta unión entre una nube con forma de Juno creada por Júpiter para castigar al libidinoso Ixión por sus afrentas, nació una criatura llamada *centauro* (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 104) (v. 68), “de los mortales y los dioses odiado conjuntamente” (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 104) (v. 65-67). Este ser singular presentaba un aspecto que provocó que las “inmortales gracias huyeran de él” y, por tanto, sus compañeras no eran otras que las yeguas de Magnesia (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 104) (v.71) con las cuales tuvieron hijos a los que Píndaro describe de la siguiente manera:

[...] Monstruos en figura
 iguales a sus dos progenitores.
 La parte superior, les dio Natura
 De perfecto varón: el resto ofrece
 Del caballo la forma y la soltura
 (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 104) (vs. 72-76)

La descripción de los centauros proporcionada por Píndaro (s. VI a. C.) pudo haber sido influenciada por las epopeyas homéricas (s. VIII a. C.) pero también por una de las mayores obras de arte del período clásico, el Partenón de Atenas. Fidias¹¹² (s. V a. C.) nos cuenta en sus 32 metopas la batalla entre lapitas y centauros, también conocida como *Centauromaquia*. Esta composición narra la batalla y su trágico final y está llena de un dramatismo que se puede observar

¹¹² Fidias fue un escultor ateniense que vivió aproximadamente entre los años 430 y 490 a. C. A este artista se le atribuye la dirección de las obras del Partenón ateniense así como la composición de sus frisos y de las esculturas religiosas que lo adornaban. Además de su trabajo en la Acrópolis, a este autor también se le atribuye la colosal estatua de Zeus en Olimpia, una de las siete maravillas del mundo antiguo y, probablemente, su obra maestra (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

especialmente en los centauros, esculpidos como híbridos entre hombres y caballos, los cuales “representan la violencia en sus cuerpos contorsionados y sus intensas expresiones” (Tomassini, 2014: 11). Entre los atributos de estas criaturas destacan también sus barbas y largos cabellos (Tomassini, 2014: 11) que, como veremos, se convertirán en otro de los rasgos identificativos de la especie.

El origen sobrenatural de los centauros, de la misma forma que ocurre con el resto de los animales fabulosos que constituyen nuestro estudio, viaja de Grecia a Roma y así se recoge en *Sobre la naturaleza de los dioses* de Marco Tulio Cicerón¹¹³ (s. I a. C.):

Pero ¿por qué no va a contarse entre los dioses la imagen del Arco? Y es que es hermoso... (por tener esa imagen y ser causa de admiración, se dice que nació de Taumante). Si su naturaleza es divina, ¿qué harás con las nubes... (porque el Arco se forma, propiamente a partir de nubes coloreadas de una determinada manera)? Incluso se dice que una de ellas parió a los Centauros. (Cicerón en Escobar, 1999: 323)

Además del origen mitológico de estos cuadrúpedos, los autores romanos describen de manera explícita y muy detallada la batalla que les enfrenta a los lapitas, como puede apreciarse en el libro XII de las *Metamorfosis* de Ovidio (s. I a. C.). Este autor romano recoge los mismos hechos que Homero (s. VIII a. C.) que, posteriormente, serán referenciados por Plutarco (s. I d. C.), aunque lo hace de manera mucho más gráfica. Ovidio cuenta la historia de la boda de Pirítoo con Hipódame, a la que estaban convidados los centauros, “feroces hijos de la nube” (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 242; v. 211). Estos seres iniciaron el conflicto con los lapitas, aunque Ovidio señala específicamente a uno de ellos, a Éurito “de los salvajes, el más

¹¹³ Marco Tulio Cicerón nació en el año 106 a. C. en Arpino y falleció en Fonia en el 43 a. C. Fue un político, abogado, filósofo y escritor romano, considerado por muchos como el mejor orador romano de la historia. Sus escritos se componen de libros de retórica, filosofía, tratados políticos y cartas de diversa temática. De su extensa obra podrían destacarse *Las Catilinarias*, *Las Filípicas*, *Sobre las obligaciones*, *Sobre la naturaleza de los dioses*, *Sobre la República* o *Sobre las Leyes* (Ferguson & Baldson, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

salvaje” (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 242; v. 219), quien, borracho de vino y ante la presencia de muchas damas, desató su naturaleza lujuriosa volcando las mesas y llevándose a la novia de los cabellos (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 242; v. 223). Ante tal afrenta, Pirítoos toma sus armas y clava su espada en la cabeza del centauro, acción que causó que del ebrio equino surgiesen “borbotones de sangre, a la vez que cerebro y vino, por la herida y la boca vomitando, de espaldas en la húmeda arena convulsiona” (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 243; v. 237-240). En reacción a esto, los demás centauros presentes, intoxicados asimismo por el fruto de la vid, se lanzan a las armas contra los lapitas en una larga y sangrienta batalla narrada pormenorizadamente por el autor romano (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 242-246; v. 223-457).

Entre las detalladas descripciones aportadas por Ovidio en este episodio, destacamos el retrato de uno de los centauros, concretamente la del muchacho llamado Cílaro:

Su barba era incipiente, de esa barba de color áureo,
 áureo
 Desde los hombros su pelo pendía hasta la mitad de sus
 espaldillas
 Agradable en su cara el vigor; su cuello y hombros y
 manos y
 Pecho a las alabadas esculturas de los artistas próximos,
 Y por doquiera que hombre es; ni tampoco la del caballo
 imperfecta y peor
 Bajo aquel hombre la hermosura: dale cuello y cabeza
 Y de Cástor digno será: así su espalda montable, así son
 Sus pechos excelsos de sus toros. Todo lo que la tez
 negra, más negra,
 Cándida la cola, en cambio. Su color es también, de las
 piernas, blanco.
 (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 245-246; vs. 395-403)

En este punto, es importante señalar que parece que los centauros que los romanos tomaron de los griegos no sufrieron cambio alguno ni en su aspecto físico ni en su relación con el carácter alegórico-moralizante. Los centauros, en Cicerón (s. I a. C.) y en Ovidio (s. I a.

C.) comparten el mismo origen con los de Píndaro (s. VI a. C.), son hijos de una nube e igualmente se transforman en criaturas lujuriosas y violentas debido a los efectos de la intoxicación etílica.

En cuanto a su fisonomía, pese a que en la *Iliada* (s. VIII a. C.) no se hace alusión a sus atributos ecuestres, Ovidio parece haber tomado su retrato de Píndaro (*Píticas*, s. VI a. C.). Sin embargo, también podría haberse inspirado en la composición de la *Centauromaquia* de Fidias (s. V a. C.), mencionada anteriormente; una pétrea narración en la que se exhiben barbas y largos cabellos, al igual que los que luce el joven Cílaro descrito en las *Metamorfosis* (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 245-246; vs. 395-403).

Una característica evidente en las fuentes grecorromanas analizadas hasta el momento es que el centauro habría adquirido ya su condición de símbolo opuesto al del caballero, quien simboliza la superioridad de la razón frente al instinto. Por su entrenamiento, el caballero habría conseguido una fortaleza física, mental y espiritual que le convierten en un ser humano superior (Ciriot, 2001: 169). En contraposición, el centauro representa la completa pérdida de la razón a favor de los instintos primarios (Ciriot, 2001: 40). Esta dualidad, como ya hemos mencionado, se observa en los retratos de la criatura. Dentro de su quimérico aspecto, el torso ilustra la razón y su parte inferior el subconsciente irracional, especialmente, en relación con sus tendencias de carácter sexual más violentas.

Dichas predisposiciones subliminales se hacen evidentes en el episodio de su confrontación contra los lapitas, recogido tanto por Homero (s. VIII a. C.) como por Ovidio (s. I a. C.), en cuyas obras, una vez anulado el juicio del centauro mediante el vino, son los instintos primarios los que toman el control y los que le llevan a la destrucción. Al mismo tiempo, este episodio no sirve solamente para justificar el valor simbólico de los centauros, puesto que la inclusión de una intoxicación etílica como elemento principal que los lleva a perder la razón por completo posee un claro carácter moralizante, en cuanto que se incita al lector a no caer en el mismo error.

En Roma, como ya se ha señalado, se conservaron las características físicas y simbólicas de los centauros, pero también se

les otorgó el rol de guardianes del inframundo, como podemos ver en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio (s. I a. C.):

En el centro un sombrío olmo gigante tiende sus ramas,
 Sus añosos brazos. Anidan por todo él sueños vanos,
 según dicen,
 Colgados de todo su follaje. Moran allí
 Otras muchas variadas trazas de monstruosas fieras.
 Acampan a sus puertas los Centauros, las Escilas
 biformes,
 Briáreo, el gigante de cien brazos, la hidra de Lerna, de
 silbidos horribles,
 La Quimera, arbolada de llamas, las Górgonas, las
 Harpías,
 Y traza de sombra con tres cuerpos, Briáreo.
 En esto Eneas, invadido de súbito terror, echa mano a la
 espada
 Y hace frente con su punta desnuda a los que a él vienen.
 Y si no le advirtiera la Sibila bien sabedora de ello,
 Que eran sutiles almas sin las que veía
 Volar bajo apariencia de vacíos fantasmas, contra ellas se
 lanzara
 Y acuchillara en vano las sombras con su espada.
 (Virgilio en De Echave-Sustaeta, 1992: 311) (vs. 283-
 296)

Situando al centauro en el Hades, junto a otras criaturas como las escilas¹¹⁴, Briáreo¹¹⁵, las gorgonas¹¹⁶ o las harpías, Virgilio categoriza al animal objeto de estudio en esta sección como monstruo, puesto que lo menciona junto a otros seres que encajarían en dicha

¹¹⁴ Las escilas son monstruos marinos del estrecho de Mesina en la costa italiana. La parte inferior de su cuerpo de mujer está rodeado de seis perros feroces que devoran cuanto se pone a su alcance (Grimal, 1989: 172).

¹¹⁵ Briáreo, también conocido como Egeón, era un gigante de cien manos que participó en la lucha contra los Titanes como aliado de los Olímpicos. Posteriormente pasó a ser el guardián de la prisión subterránea en la que se confinó a los Titanes (Grimal, 1989: 150).

¹¹⁶ Las gorgonas eran tres semidiosas, Esteno, Euríales y Medusa que vivían en el país de las Hespérides, en el Occidente extremo, no lejos del reino de los muertos. Su cabeza estaba rodeada de serpientes; tenían grandes colmillos, semejantes a los del jabalí, manos de bronce y alas de oro que le permitían volar (Grimal, 1989: 217).

clasificación; una clasificación reforzada por la reacción de Eneas, el héroe de la epopeya romana, quien, para enfrentarse a los centauros, se apresura instintivamente a blandir su arma contra ellos.

Esta monstruosa tipificación perdura en el imaginario romano, como se aprecia en el libro V de las *Silvas* de Estacio¹¹⁷ (s. I d. C.), quien lo enumera entre las criaturas del Averno:

Vosotros, soberanos de las sombras, y tú, Juno
del
Etna, si mis ruegos merecen vuestro elogio,
apartad de él
Las teas y los cabellos de las Euménides; que el
portero
Feroz no haga sonar ninguna de sus fauces; que
los valles
Lejanos guarden a los Centauros, al rebaño de
testas de la
Hidra y a los monstruos de Escila; que el último
barquero
Alejando a las masas, invite a sus orillas a la
sombra senil y,
Muellemente, sobre un lecho de algas, la deje
reposar.
(Estacio en Torrent-Rodríguez, 2002: 225-226)
(vs. 277-284)

Así pues, a través de los fragmentos extraídos de Virgilio (s. I a. C.) y Estacio (s. I d. C.), vemos que, en Roma, la simbología del centauro continuó evolucionando, llegando aquí a representar la pérdida de la razón en favor de los instintos e incorporando el carácter demoníaco de los otros monstruos que guardan las puertas de inframundo, convención que, establecida en Grecia, se magnificará en los comienzos del Imperio Romano y, como veremos en las próximas

¹¹⁷ Publio Papinio Estacio nació en Nápoles en el 45 d. C. y falleció en Roma en el 96 d. C. Entre sus obras destacan la *Tebaida*, la *Aquileida* y las *Silvas*, siendo especialmente relevante esta última, pues su valor trasciende lo literario, en cuanto que contribuye a ilustrar el estilo de vida de los libertos enriquecidos durante el gobierno del emperador Domiciano (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

páginas, se preservará en la tradición occidental. El centauro, en cuanto que criatura híbrida, representará, al mismo tiempo, y como ya se ha sugerido, la dicotomía de la naturaleza humana y conservará su carácter moralizante, pues dicha criatura no supone más que una alegoría de la consecuencia de que el subconsciente tome el control que corresponde a la razón.

Los centauros, como ya hemos visto, destacan por la baja consideración en que se los tiene en el imaginario grecorromano, aunque presentan una clara excepción “the most famous member of their race, Cheiron” (Charbonneau-Lassay, 1991: 383). Las fuentes clásicas, como asevera este autor (1991: 383), lo separan de sus congéneres, enaltecendo su figura y atribuyéndole una enorme inteligencia y una vasta sabiduría, así como una moralidad superior, a la que acompaña una gran generosidad.

Quirón, presenta ya una génesis diferente al de los otros centauros, descendiendo los segundos del promiscuo Ixión y una nube (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 103-104) y vinculando el primero a un origen divino. Así lo recoge Píndaro en la *Oda III* de sus *Píticas* (s. VI a. C.):

El gran Quirón, de la gentil Fílida
Y del divino Saturno, hijo del Cielo
Progenie poderosa; y en los valles
Verlos otra vez reinar, del Pelio monte,
A los ojos del vulgo extraña fiera,
Pero del hombre amigo.
(Píndaro en Montes de Oca, 1883: 109) (vs. 5-10)

Dicho glorioso origen es descrito más pormenorizadamente en las *Argonáuticas* (s. III a. C.) de Apolonio de Rodas¹¹⁸:

¹¹⁸ Apolonio de Rodas nació en Alejandría en el 295 a. C. y falleció en Rodas en el 215 a. C. Fue un poeta griego cuya obra más conocida son las *Argonáuticas*. Este poema épico imita el lenguaje homérico y narra las aventuras de Jasón y los argonautas en busca del vellocino de oro (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

[...] A la noche siguiente pasaban la isla de Fílira, donde el Uránida Crono, cuando reinaba en el Olimpo sobre los Titanes y Zeus aún se criaba en la caverna de Creta entre los curetes del Ida, se acostó con Fílira engañando a Rea. La diosa los descubrió mientras yacían, y él de un salto se precipitó fuera del lecho semejante en figura a un caballo de larga crin; ella por vergüenza, la Océánide Fílira, abandonó el lugar y las moradas aquellas, y vino a las altas montañas de los pelasgos, donde alumbró al portentoso Quirón, igual en parte a un caballo, en parte a un dios, a causa de su mutada unión.

(Apolonio en Valverde-Sánchez, 1996: 202) (vs. 1230-1241)

Quirón, junto con los rasgos de su personalidad señalados por Charbonneau-Lassay (1991: 383), también debe su fama a sus habilidades como cazador, excelente músico, talentoso médico, entrenador de héroes o incluso profeta (Eason, 2008: 82). Los vastos conocimientos médicos, así como su labor de mentor de héroes, los recoge Homero en el canto XI de la *Iliada* (s. VIII a. C.):

¡Patroclo, del linaje de Zeus! Ya no habrá defensa para los aqueos, que corren a refugiarse en las negras naves. Cuantos fueron hasta aquí, los más valientes yacen en sus bajeles, heridos unos de cerca y otros de lejos por la mano de los teucros, cuya fuerza va en aumento. Pero sálvame llevándome a la negra nave, arráncame la flecha del muslo, lava con agua tibia la negra sangre que fluye de la herida y ponme en ella drogas calmantes y salutíferas que, según dicen, te dio a conocer Aquiles, instruido por Quirón, el más justo de los centauros.

(Homero en Segalá-Estalella, 1971: 169-170) (vs. 823-833)

Quirón tuteló a héroes de la talla de Aquiles, pero también a otros como Esculapio, dios de la medicina (Rillo, 2008: 386), quien, al mismo tiempo, como recoge el canto IV de la *Iliada* (s. VIII a. C.) habría participado, junto con sus hijos, Macaón y Podalirio, en la guerra de Troya:

Macaón, arrancó la flecha del ajustado cíngulo; pero, al tirar de ella, rompiéronse las plumas, y entonces desató el vistoso cinturón y quitó la foja y la chapa que habrían hecho obreros bronceístas. Tan pronto como vio la herida causada por la cruel saeta, chupó la sangre y aplicó con pericia drogas calmantes que a su padre habría dado Quirón en prueba de amistad.
(Homero en Segalá-Estalella, 1971: 74) (vs. 208-219)

Filóstrato el Viejo¹¹⁹ (s. III d. C.) narra en el libro II de sus *Imágenes*, el entrenamiento al que fue sometido Aquiles desde la niñez y cómo este centauro profetiza su grandioso futuro:

Some day you shall ride on Xanthos and Balios; and you shall take many cities and slay many men, you merely running and they trying to escape you. Such is Cheiron's prophecy for the boy, a prophecy fair and auspicious and quite unlike that of Xanthos¹²⁰.
(Filóstrato el Viejo en Fairbanks, 1931: 137)

Este cuadrúpedo singular, aunque inmortal, encuentra su fin, como explica Apolodoro¹²¹ en el libro II de su *Biblioteca Mitológica* (s. II a. C.) cuando Heracles, accidentalmente, le lanza un proyectil con el veneno de la hidra¹²². Aunque Quirón no puede morir, consigue

¹¹⁹ Lucio Flavio Filóstrato nació en Lemnos en el 170 d. C. y murió en Atenas en el 245 d. C. De la obra de este autor griego podrían destacarse las *Gimnásticas*, un tratado para el entrenamiento atlético, las *Eróticas* o las *Imágenes*, descripciones de pinturas mitológicas que sobrevivieron al paso del tiempo (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹²⁰ Xanthos le habría profetizado a Aquiles una muerte prematura cuando era niño (Fairbanks, 1931: 137).

¹²¹ Apolodoro nació en Atenas en el 180 a. C. y falleció en Pérgamo en el 119 a. C. Fue un gramático, historiador y mitógrafo griego. Su obra más conocida, *Crónica*, constituye una compilación de la historia de la civilización griega. Otra obra importante sería su *Biblioteca Mitológica*, dividida en 24 libros que compila los mitos y leyendas que acompañaron al pueblo helénico en su evolución (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹²² La hidra era un monstruo que se representaba como a una serpiente de varias cabezas, cuyo número varía desde cinco o seis hasta cien según los autores. El hálito que salía de sus

hacerlo al ofrecerle Prometeo a Zeus llevar la pesada carga de la inmortalidad sobre sus hombros intercambiándose, de este modo, con su ecuestre camarada:

A los Centauros, apiñados junto a aquel, Heracles les disparó dardos y uno atravesando el brazo de Élato se clavó en la rodilla de Quirón. Afligido Heracles, corrió hacia él y le arrancó el proyectil, aplicándole un ungüento que le dio Quirón. Pero la herida era incurable y Quirón se retiró a la cueva y allí deseaba morir sin lograrlo porque era inmortal. Entonces Prometeo ofreció a Zeus hacerse inmortal en su lugar, y así logró aquel morir.

(Apolodoro en Calderón-Felices, 1987: 54)

Como sucedía con el grueso de los centauros, la figura del sabio Quirón también está presente en la literatura latina. Así, Ovidio en el libro VII de las *Metamorfosis* explica que la apariencia física de este se debe a que Saturno, tal y como explicaba Apolonio (s. III a. C), lo concibió con forma de caballo:

Como Saturno de caballo al geminado Quirón creó
(Ovidio en Pérez Vega, 1983: 115; v. 126)

Bebiendo directamente de la tradición helénica, en la variante latina de este peculiar centauro nos encontramos con su rol de entrenador de héroes, (recordemos el caso de Aquiles), tal y como cuenta Eliano, quien al mismo tiempo referencia como fuente a la *Odisea* Homérica en el libro II de su *Historia de los Animales* (s. I a. C.):

En Homero el arte de curar a los heridos y a los enfermos necesitados de medicinas se remonta a la tercera generación de enseñantes y discípulos. Así Patroclo, hijo de Menecio, aprende la medicina de Aquiles, hijo de Peleo, de Quirón, hijo de Crono.
(Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 127)

fauces era sumamente mortal hasta el punto de que quienquiera que se acercase, incluso mientras el monstruo dormía, moría infaliblemente (Grimal, 1989: 243).

El papel de Quirón de sabio conocedor de la medicina no está restringido al vínculo con sus discípulos, sino que a él mismo se le considera el más sabio de los curanderos, tal y como intuimos de la referencia de Estacio en el Libro I de las *Silvas* (s. I d. C.):

A todas las hierbas que guarda la caverna salutífera del
biforme Quirón.

(Estacio en Torrent-Rodríguez, 2002: 43) (vs. 97-98)

Ovidio en el libro V de sus *Fastos* (s. I a. C.) incluye la muerte de Quirón, introduciendo alguna variación con respecto a la versión de Apolodoro en su *Biblioteca Mitológica* dos siglos antes. En esta versión latina, Hércules llega a la cueva de Quirón que se encontraba con su discípulo Aquiles. Hércules le enseña a Aquiles sus armas, y el segundo sin quererlo dispara una flecha empapada en el veneno de la hidra a su maestro. Quirón es inmortal, pero al no existir cura alguna para su herida, los dioses se apiadan de él y dividen su cuerpo en 14 estrellas (Ovidio en Segura Ramos, 2001: 185-185) (v. 380-432). El autor romano, amén de alguna variación argumental en relación con la versión de Apolodoro (s. II a. C.), le da un final diferente, pues, aunque en ambas leyendas los dioses se apiadan de él permitiéndole morir, en la relatada por Ovidio se recoge por primera vez el origen de la constelación de Sagitario, es decir, la transformación de Quirón en un conjunto de estrellas tras su muerte.

Como se desprende de nuestro análisis, Quirón era un centauro totalmente diferente a los demás, puesto que, pese a poseer una fisonomía idéntica a la de sus congéneres, su origen divino lo desvinculaba de ellos. Ya hemos visto que, de acuerdo con Cirlot (2001: 40), los centauros simbolizan la pérdida de la razón en favor de los instintos. Este sabio cuadrúpedo, convertido tras su muerte en constelación por el mismísimo Zeus, como explican los *Fastos* de Ovidio (s. I a. C.), recibirá también un trato de favor en la sistematización de la iconografía cristiana.

Charbonneau-Lassay (1991: 382) asegura que, salvo este hijo de Cronos, los centauros no figuraron en el arte religioso del primer milenio de nuestra era. Este honorable equino, sin embargo, fue

recogido en la patrística, principalmente por haber instruido en el noble arte de la curación a falsos dioses anteriormente venerados, como Apolo o Esculapio, tal y como señala San Justino¹²³ (s. II d. C.) en el capítulo VI de su *On the Sole Government of God* (www.newadvent.org. Último acceso 6.8.2019).

Sus reputadas dotes de maestro en tal venerable praxis le permitieron convertirse en el único de su especie incluido en el arte cristiano del primer milenio, como muestra una serie de tablas de bronce encontradas en el Cairo en el s. VI d. C., en las que puede verse a Tetis¹²⁴ entregándole a su hijo Aquiles a Quirón para su protección (Charbonneau-Lassay, 1991: 384).

Asimismo, los místicos cristianos medievales, utilizarían las famosas habilidades curativas de este divino ser para conectarlo con Jesucristo y las suyas: “The blind receive their sight, and the lame walk, the lepers are cleansed, the deaf hear, and the dead are raised up” (Matthew 11: 5) (www.biblegateway-com. Último acceso 4.5.2019).

A partir del románico, Quirón, en su forma híbrida, representaría al Hijo de Dios. Por un lado, su parte humana representaría la divinidad de Cristo como hombre hecho a la imagen de Dios. Por otro lado, su parte animal, representa la humanidad del Mesías, pues sus cuatro patas están conectadas con el elemento tierra. (Charbonneau-Lassay, 1991: 383)

Nuestro objeto de estudio en esta sección, aunque excluido de la iconografía católica hasta el s. X d. C., se menciona en los escritos de los padres de la Iglesia, aunque siempre acompañado de connotaciones peyorativas. Charbonneau Lassay (1991: 385)

¹²³ San Justino Mártir nació en Nablus, Palestina, en el año 100 y falleció en Roma en el 165 d. C. Fue un importante filósofo y uno de los primeros apologistas cristianos. Sus escritos constituyen un vínculo positivo de unión entre las revelaciones de Cristo y la filosofía griega. Entre sus obras destacan *Sobre la soberanía de Dios*, las *Apologías*, *El salmista* o *Sobre el alma* (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹²⁴ Tetis fue la madre de Aquiles a quien engendró con el mortal Peleo. Es una de las nereidas, hija de Nereo, el Viejo del mar, y de Dóride. Por tanto, es una divinidad marítima e inmortal (Grimal, 1989: 512).

parafrasea a Orígenes de Alejandría¹²⁵ (s. II d. C.) quien establece una comparación entre el hombre depravado y estos híbridos equinos; símil que, como explica el mismo autor, fomentaría la posterior codificación de caballo y yegua como símbolos de lujuria. Asimismo, San Jerónimo¹²⁶ (s. IV d. C.) afirma en su *The Life of Paulus the First Hermit* que Satán se le había aparecido a San Antonio¹²⁷ como “a creature of mingled shape, half horse half man” (www.newadvent.org. Último acceso 12.4.2019).

Curley (1980: 1) expone que el *Physiologus* griego (s. IV d. C.) gozaría ya en el s. VI de una gran popularidad y extensa divulgación. De acuerdo con el mismo autor (1980: 1), dicha obra bebió de toda la literatura y folklore griegos para posteriormente constituirse en la base tanto de la elaboración de los bestiarios europeos en general como de la iconografía cristiana en particular.

Un aspecto curioso de la descripción del centauro en dicha compilación, tal y como señala Anderson (2014: 80), es que, aun apareciendo junto a la sirena y dibujado de forma diferente, a ambos se les define como “foolish and deceitful” (Anderson, 2014:80); dos adjetivos, que según la autora (2014: 80), se les atribuyen porque aparecen desnudos, circunstancia que automáticamente los conecta con el pecado capital de la lujuria. A su vez, el hecho de que el *Physiologus* (s. IV d. C.) recoja al centauro como una representación alegórica de uno de los pecados capitales y, consecuentemente, una representación del mal se perfila como la causa principal de la condena al ostracismo que padeció este cuadrúpedo durante el primer milenio del arte religiosa (Curley, 1980: 24).

¹²⁵ Orígenes nació en Alejandría en el 185 d. C. y falleció en Tiro en el 254 d. C. Se le considera uno de los padres de la Iglesia oriental y junto a San Agustín y Santo Tomás, es uno de los tres pilares de la teología cristiana. Su obra más importante es *Hexapla*, una sinopsis de las seis versiones del *Antiguo Testamento* (Burghardt, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹²⁶ Eusebio Hierónimo, conocido con san Jerónimo nació en Estridón, Dalmacia en el 347 y murió en Belén en el 420. Fue un traductor bíblico, líder monástico y doctor de la Iglesia. Tradicionalmente es el padre de la Iglesia más estudiado, debido en parte a la gran influencia que tuvo su obra en el pensamiento de la Edad Media. Es especialmente conocido por su labor de traductor al haber sido el primero en traducir *La Biblia* al latín, *La Vulgata* (Burghardt, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹²⁷ San Antonio venció a la lujuria protegiéndose con el cerdo que suele acompañarle en la iconografía religiosa.

El *Aberdeen Bestiary* (s. XII) (www.abdn.ac.uk. Último acceso 5.7.2019), a pesar de no dedicar una sección completa a la criatura objeto de estudio en esta sección, la menciona juntamente con el caballo: “the characteristics of horses and men are intermingled in the centaurs”, explicando, además, que, en batalla, el jinete pueden predecir el resultado final de la misma a través del comportamiento de su montura, habilidad que podría aludir directamente a las dotes de adivinación de Quirón en la obra de Filóstrato el Viejo (s. III d. C.).

Aunque el *Aberdeen Bestiary* parece romper con el simbolismo del centauro en la patrística o en el *Physiologus* (s. IV d. C.), en cuanto que no vincula al híbrido ecuestre con el mal, el *Stowe Bestiary* (s. XI) (www.bl.uk. Último acceso 12.3.2019) lo presenta como una clara alegoría de la lujuria en una miniatura en la que se le plasma con unos genitales de desproporcionadas dimensiones, atributo que, junto a su desnudez, ilustra a la perfección cómo dicha raza está intrínsecamente relacionada con los instintos más bajos.

En el *Bodleian Bestiary* (s. XIII) (www.digital.bodleian.ox.ac.uk. Último acceso 12.4.2019) aparecen, de nuevo, los centauros retratados junto a las sirenas. Las féminas, en esta ocasión, fuera de la escena, están desnudas al igual que los equinos a quienes asesinan dos hombres completamente vestidos, una violenta escena que, como explica Anderson (2014:82), intenta transmitir no la peligrosidad de estas criaturas *per se* sino el riesgo que supone emular tan deplorable comportamiento.

Debido a su mala reputación que nace en la Grecia clásica y tal y como ya se ha explicado con anterioridad el centauro ve su aparición en el arte religioso medieval muy limitada. A pesar de ello, Kollmann (1987: 233) clarifica que desempeña un papel importante en otras manifestaciones artísticas, como son los ya mencionados bestiarios o su representación como Sagitario en los libros de horas medievales. De igual modo, la figura del centauro se utiliza en la heráldica y, más concretamente, en escudos de armas como el del rey Esteban I de Inglaterra¹²⁸ (s. XII) quien lo adoptó “in consequence of

¹²⁸ Esteban de Blois fue rey de Inglaterra entre 1135 y 1154. Usurpó el trono a su prima Matilde y fue incapaz de consolidar su poder durante la guerra civil que desencadenó su

having comenced his reign under the sign of Sagittarius” (Vinycomb: 2002). Asimismo, se le incluye en una de las escenas del tapiz de Bayeux¹²⁹ (s. XI), aquella en la que Haroldo¹³⁰ se reúne con el duque Guillermo de Normandía¹³¹. Dos centauros figuran junto con otras criaturas fantásticas en el borde inferior de la misma (Kollmann, 1987: 233).

De manera similar a las escasas representaciones que encontramos de los centauros en el arte medieval, tampoco hay evidencia de la presencia de este en los cuentos y leyendas de Gran Bretaña, aunque sí que podría hablarse de una variación de la criatura en las fuentes folklóricas. Briggs (1991: 30-32) incluye en su *Dictionary of British Folk-Tales in the English Language* a una criatura con la que el centauro podría estar emparentada, el *nuckelavee* de la tradición escocesa y al que se describe de la siguiente manera:

he rode a horse as terrible in aspect as himself. Some thought that rider and horse were really one, and that this was the shape of the monster.
(Briggs, 1991: 30)

La silueta de este monstruo nos recuerda a la del centauro descrito por Píndaro (s. VI a. C) u Ovidio (s. I a. C). Sin embargo, aunque posee la grupa de un caballo, su parte superior, relativamente antropomórfica,

coronación (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹²⁹ El tapiz de Bayeux es un gran lienzo bordado del s. XI con inscripciones en latín que recoge los hechos de la conquista normanda de Inglaterra que culminó en la batalla de Hastings en el año 1066 (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹³⁰ Haroldo II, el último rey anglosajón, vivió aproximadamente entre el 1020 y el 1066. Se le consideraba un gobernante fuerte y experimentado general. Ostentó la corona de Inglaterra solamente durante nueve meses hasta que perdió la vida en la batalla de Hastings contra los normandos en el 1066 (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹³¹ Guillermo I o Guillermo el Conquistador nació en Falaise en el año 1028 y falleció en Rouen en el 1087. Fue duque de Normandía y rey de Inglaterra. Está considerado como uno de los mejores líderes y soldados de la Edad Media, además del hecho de haber cambiado el curso de la historia de Inglaterra tras conquistar el país (Barlow, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

no es exactamente igual a la de un humano pues su cabeza es “ten times larger” (Briggs, 1991: 31). Al mismo tiempo, se dice que su enorme boca, similar a la de un cerdo, es empleada para lanzar veneno y, de este modo, arrasar con toda vida animal o vegetal a su paso. Finalmente, su escalofriante aspecto se vuelve todavía más lúgubre si uno piensa en su característica física más peculiar: “there was not a hair on the monster’s body, for the very good reason that he had no skin” (Briggs, 1991: 31). En suma, el *nuckleavee* comparte silueta con el centauro, pero difiere en todo lo demás. Resulta imposible dilucidar si se trata de un jinete a caballo o de una figura centaumórfica al carecer de piel tanto en la parte inferior como en la superior. En cuanto a su valor simbólico, así como los hijos centauro de Ixión encarnaban el valor alegórico de la dicotomía entre la razón y el instinto; su geminado escocés, de aspecto aún más siniestro y temible, no parece dar lugar a ninguna dualidad, en cuanto que, al carecer totalmente de humanidad, podría afirmarse que se ciñe al papel de mera representación del mal.

Así, podríamos pensar que la pésima reputación de los centauros iniciada en el mundo clásico y continuada en el *Physiologus* (s. IV d. C.) y en la patrística, contribuyó a que este ser de dudosa moral no consiguiese cautivar al vulgo y, por ende, al igual que le sucedió en el arte religioso del primer milenio, tampoco fuese compilado en las leyendas tradicionales de Gran Bretaña. El centauro aparece también junto a la sirena en bestiarios como el *Bodleian Bestiary* (s. XIII) y ambos asumen, además, idéntica función moralizante si bien, como veremos en la sección dedicada a la sirena, esta aglutina más carga moralizante que el centauro en relación con el pecado de la lujuria.

En el marco de la literatura de la Edad Media, una de las apariciones más memorables del centauro se encuentra en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri¹³² (s. XIV), quien lo incluye en el Canto

¹³² Dante Alighieri nació en Florencia en el 1265 y falleció en Rávena en el 1321. Fue un poeta, prosista, teórico literario, filósofo moral y pensador político. Su obra más conocida, *La Divina Comedia*, una profunda reflexión cristiana sobre lo efímero de la existencia y la importancia de un destino inmortal, constituyó un antes y un después en la literatura italiana, además de ser considerada como uno de los trabajos más importantes de toda la literatura

XII del *Infierno*. Como explica Moevs (2016:14), Dante y Virgilio llegan al séptimo círculo del infierno, el de los violentos. Poco después, se topan con un río de sangre hirviendo que se nutre de la “violencia que de otro el mal provoca” (Dante en Mitre, 1922: 67) (v. 48). Ante ellos surge un pelotón de centauros, armados con arcos y flechas (vs. 56-57). Tres corren a su encuentro, dirigiéndose a los mismos de forma muy poco cordial con el fin de averiguar la razón de su presencia en sus dominios. La insolencia es respondida por Virgilio en tono similar:

[...] <<La respuesta,
daremos a Quirón, no a ti,
poseso del frenesí, que de tanto mal te cuesta>>
(Dante en Mitre, 1922: 67) (vs. 64-66)

Estas palabras del bardo romano dan a entender la influencia que sobre Dante han podido tener autores como Ovidio (s. I a. C.) u Homero (s. VIII a. C.), ya que con ellas no hace más que colocar a Quirón en una posición privilegiada sobre sus congéneres, marcando, de este modo, las diferencias entre él y los de su especie. Dicha oposición se ve reforzada por la posición central de Quirón en la imagen: “ese del medio, que su pecho mira, es el grande Quirón, ayo de Aquiles” (Dante en Mitre, 1922: 67, vs. 70-71). Dante se refiere, además, al colectivo de estos seres en general como “los que asaetan las almas anegadas, que exceden según culpa, sus perfiles” (Dante en Mitre, 1922: 68, vs. 74-75). Asimismo, en el *Inferno*, se describe al sabio centauro Quirón, que aparece ante Dante y Virgilio, con una barba (v. 78) y se enfatiza su gran sabiduría, pues rápidamente se da cuenta de que Dante, si bien en ese preciso momento se encuentra en el infierno, debería estar en el mundo de los vivos (Dante en Mitre, 1922: 68, vs. 79-82). En conclusión, en escasos 40 versos, Dante combina magistralmente las dos naturalezas del centauro en la literatura clásica, la del sabio (encarnada en el personaje de Quirón) y la de las “fieras agitadas” (encarnada en sus congéneres) (Dante en

medieval europea (Quinones, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

Mitre, 1922: 68, v. 76) que no son otras sino los asistentes al convite de los lapitas cuya historia recogen las *Metamorfosis* de Ovidio (s. I a.C.) o las metopas de Fidias en Grecia (s. V a.C.), como ya hemos indicado con anterioridad.

Pese a la completa caracterización de la dicotomía de esta raza, resulta sorprendente, sin embargo, que en el canto de Dante no haya mención alguna a la forma cuadrúpeda de los centauros; ausencia, que, de acuerdo con Brieger et al. (1969: 16), obedece a que el autor asume que su público estaba tan familiarizado con ellos como él mismo, puesto que, como florentino educado de la época, Dante no solamente habría leído a Ovidio, sino que también habría podido ver tallas del centauro en bronce de época romana con sus propios ojos (Kollmann, 1987: 234).

Se ha mencionado arriba que la primera aparición del centauro en la literatura inglesa se remonta al s. XIV, específicamente al libro II de la *Confessio Amantis* de John Gower, en el se narra cómo el cuadrúpedo barquero Neso¹³³ intenta aprovecharse sexualmente de Deyanira, la mujer de Heracles, una historia que constituye una alegoría de los peligros de la lujuria:

Was left by Hercules to lead
His love across with him, although
He had no boat, and did not know
The ford: so he was in distress
For that sweet lady's tenderness,
A certain giant lived near by,
Nessus by name, who cast his eye
Upon the hero and his bride
(Gower en Tiller, 1953: 111) (vs. 1971-1978)

Gower sigue contando la historia de Neso y de cómo este, movido por su liviandad, raptó a la mujer de Hércules, lo que le costó la vida a

¹³³ Neso es un centauro, hijo, como todos los centauros, de Ixión y Néfele. Participó en la lucha contra Folo y Hércules y, expulsado por el héroe, se estableció a orillas del río Eveno, donde se dedicaba a pasear a los viajeros. Allí se encontró por segunda vez con Hércules cuando este se presentó acompañado por Deyanira para atravesar el río. Hércules hizo la travesía a nado pero confió a Deyanira al barquero. Durante el trayecto Neso intentó violarla, la joven pidió auxilio y Heracles atravesó al centauro con una flecha (Grimal, 1989: 378).

manos de este hijo de Zeus (Gower en Tiller, 1953: 112-114) (vs. 2170-2250).

En el libro VI de la misma obra, Gower, influenciado por la tradición clásica, recrea la historia de los griegos y los lapitas sobre el centauro, previamente narrada por Homero (s. VIII a. C.), Plutarco (s. I d. C.) u Ovidio (s. I a. C.), entre otros, tal y como ya se ha explicado:

Was wine in plenty, and to spare
Of every kind a man could ask:
But it was Bacchus broached the cask:
All in the party, more or less,
Were overcome by drunkenness
[...]
(Gower en Tiller, 1953: 217) (vs. 500-504)

En la fiesta descrita en el extracto anterior se encuentran los centauros que, movidos por el alcohol, inician una reyerta para secuestrar a la novia (Gower en Tiller, 1953: 217) (vs. 504-520). El autor los describe como seres lascivos “half-man, half-beast” (Gower en Tiller, 1953: 218) (v.520) si bien explica que “drunkenness was the cause of this” (Gower en Tiller, 1953: 218) (v. 527).

Consecuentemente, podríamos concluir, casi con total seguridad, que para la reinterpretación del centauro Gower, tanto en el libro II como en el IV, bebe directamente de la tradición clásica, plasmada en los bestiarios y preserva su doble función moralizante completamente intacta: el autor inglés intenta disuadir al lector tanto de caer en las garras de la lujuria como de abusar del vino.

Tampoco pasó desapercibido el mito del centauro para Chaucer, aunque en su *Monk's Tale*, incluido en *The Canterbury Tales* (s. XIV), la criatura desempeña un papel meramente testimonial y simplemente se enumera como uno de los logros de Hércules el haber derrotado en batalla a los centauros:

He of Centauros leyde the boost adoun
(Chaucer en Chapman, 1927: 247)

En la literatura de viajes, el centauro aparece de la mano de Sir John Mandeville¹³⁴ en *The Travels of Sir John Mandeville* (s. XIV) quien, aunque no lo emplea como alegoría moralizante en ningún momento, sí que advierte de que es un ser peligroso que puede llegar a practicar el canibalismo:

In that country be many hippotaynes that dwell sometime
in the water and sometime on the land. And they be half
man and half horse, as I have said before. And they eat
men when they may take them.
(Mandeville en Warner, 1915: 177)

La versión francesa de la *Iliada* escrita por Raoul Lefèvre¹³⁵ (s. XV) y traducida por William Caxton¹³⁶ (s. XV) al inglés supuso el primer libro impreso en esta lengua (Lemke, 1978:4). Aunque dicha obra no podría considerarse como una creación literaria anglosajona como tal, fue, según Tatlock (1915: 689), la fuente principal en la que Shakespeare basó su recreación de Troya en *Troilus and Cressida* (s. XVII). Caxton, pionero traductor, recoge el mito del centauro de la siguiente manera:

Herye lyke an horse & had his eyen red as a cole and
shotte ryght wel wyth a bowe, this beast made ye Grekes
sore aferde, and slewe manye of hem wt his bowe
Caxton (citado en Kollmann, 1987: 234)

¹³⁴ John Mandeville vivió en el s. XIV presumiblemente en Inglaterra. Su única obra conocida, *The Travels of Sir John Mandeville*, está formada por un compendio de singulares narraciones de viajeros que el autor adornó y describió como sus propias aventuras. No se conoce al autor real de la obra pues no parece haber existido ningún caballero inglés llamado Sir John Mandeville (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

¹³⁵ Raoul Lefèvre fue un autor francés del s. XV y el autor de *Recoeil des histories de Troyes* (1464). Esta obra sería posteriormente impresa y traducida al inglés por William Caxton en 1473 como *Recuyell of the Historyes of Troy* y será el primer libro impreso en lengua inglesa (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 14.1.2020).

¹³⁶ William Caxton nació en Kent en 1422 y falleció en Londres en 1491. Fue quien introdujo la imprenta en Inglaterra y con su labor como impresor y traductor influenció enormemente la tradición literaria de su país (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

Esta criatura, que luchaba en Troya con arco y que poseía grandes dotes de combate, podría identificarse con Quirón, pues Homero (s. VIII a. C) atestiguaba ya su participación en la guerra de Troya, participación que recoge también el más célebre dramaturgo de Inglaterra, cuando en boca de Agamenón coloca el siguiente verso:

Some hurt and bruised: the dreadful Sagittary
(Acto V, escena v: 14) (Shakespeare en Wells & Taylor,
1987: 783)

Este centauro, mitad hombre mitad caballo, armado con un arco y con grandes dotes de combate, puede asociarse con el maestro de Esculapio dado que en su descripción no se incluye ningún rasgo conectado con la mala reputación que se le atribuye al colectivo en general, fama de la que Shakespeare era conocedor como ilustran los siguientes versos de *King Lear* (s. XVII):

[...] Behold yon simp'ring dame
Whose face between her forks presages snow,
That minces virtue, and does shake the head
To hear of pleasure's name.
The fitchew nor the soiled horse goes to 't
With a more notous appetite. Down from the waist
They're centaurs, though women all above.
But to the girdle do the gods inherit;
Beneath is all the fiend's. There's hell, there's darkness
(Acto IV, escena v: 116-124) (Shakespeare en Wells &
Taylor, 1987: 1298)

Vemos pues que la dicotomía del centauro vigente desde la Grecia clásica y recogida por autores clásicos como Homero (s. VIII a. C), Píndaro (s. IV a. C) u Ovidio (s. I d. C.) sigue vigente en la obra shakespeariana. Por un lado, otorga el rango de héroe de guerra al centauro de *Troilus and Cressida* (s. XVII) (y de ahí su asociación con Quirón) mientras que, por otro lado, lo esgrime como epítome de la lujuria para referirse a los pecados carnales, al establecer, por ejemplo, el rey Lear, un contraste entre el apetito sexual del centauro y el de sus propias hijas cuyas piernas esconden el mismísimo infierno

(Acto IV, escena v: 124) (Shakespeare en Wells & Taylor, 1987: 1298).

Durante la Ilustración, como puntualiza Hathaway (1980:115), debido a los avances en el campo de la biología, comenzaron a catalogarse las especies animales, una codificación que excluyó totalmente a los seres fantásticos al no existir pruebas tangibles de su existencia. Dichos avances se reflejan en la obra *Tom Jones* de Henry Fielding¹³⁷ (s. XVIII) en la que se equipara el centauro a la quimera, ejerciendo ambos como símiles de la imposibilidad:

Hence those strange monsters in lace and embroidery, in skills and brocades, with vast wings and hoops; under the name of lords and ladies, strut the stage, to the great delight of attorneys and their clerks in the pit, and of the citizens and their apprentices in the galleries; and which are no more to be found in real life than the centaur, the chimera, or any other creature of mere fiction.
(Fielding en Traverso & Franks: 2004)

A partir de finales del s. XIX y principios del s. XX el personaje del centauro pasó a ser un habitual en la literatura fantástica convirtiéndose en uno de los tropos más recurrentes utilizados por los autores del género (Maurice, 2015: 147). En consecuencia, se hace necesario un breve análisis de la figura de este cuadrúpedo en *The Chronicles of Narnia* de C. S. Lewis, que, de acuerdo con Downing (2008: 109), constituye una de las obras más influyentes del género y que a su vez representa “one of Rowling’s avowed sources of inspiration” (Petrina, 2005: 172).

La dimensión física de esta criatura en Lewis se presenta en *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), la primera de las siete partes que integran la saga, donde el autor describe a estos cuadrúpedos como híbridos animales, cuya parte equina “was like huge English farm horses” (Lewis en Bles, 1963: 67) y cuya parte

¹³⁷ Henry Fielding nació en 1707 en Sharpham Park, Somerset y falleció en Lisboa en 1754. Fue un novelista y dramaturgo inglés al que se considera como uno de los fundadores de la novela en Inglaterra. De entre sus obras destacan *Joseph Andrews* (1742) y *Tom Jones* (1749) (Allen, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

humana “was like stern but beautiful giants” (Lewis en Bles, 1963: 67). Además, Glenstorm, el centauro de Lewis, también tiene barba como podemos deducir del siguiente extracto de *Prince Caspian: The Return to Narnia* (1951):

[...] the great Centaur Glenstorm and his tree sons. His flanks were glossy chestnut and the beard that covered his broad chest was golden red”.

(Lewis en Bles, 1964: 41)

o de la descripción de los dos centauros sobre los que cabalgan Jill y Eustace, dos de los niños protagonistas, “one with a black and one with a golden beard flowing over their magnificent bare chests” (Lewis en Bles, 1965: 126). Estas criaturas presentan a su vez un imponente aspecto, como ilustra la descripción proporcionada por el autor cuando insiste en que “no one thinks a centaur funny when he sees it. They are solemn, majestic people” (Lewis en Bles, 1965: 126).

Podríamos decir que no existe una gran variación con respecto al mito clásico en cuanto a su apariencia, ya que las características del híbrido mitad hombre-mitad caballo ya se habían compilado en autores como Píndaro (s. VI a. C.) u Ovidio (s. I d. C.) así como los representados en las metopas del Partenón de Atenas de Fidias (s. V a. C.), en las que también se les puede ver con la barba que les caracteriza en esta narración fantástica y con la que Dante también adornó a su Quirón en *La Divina Comedia* (s. XIV) tal y como ya hemos explicado.

Tampoco es Lewis pionero al describirlos como “beautiful” (Lewis en Bles, 1963: 67), una particularidad que podría haber tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio (s. I d.C) quien enfatiza la belleza física del joven centauro Cílaro (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 246; v. 400).

Lewis deja claro que, a pesar de su aspecto equino, los centauros no son animales de monta y el hecho de que permitan a los humanos subir a su grupa es excepcional, como se recoge en *The Silver Chair* (1953):

Of course, you realise it is a most special and unheard-of honour to be allowed to ride a Centaur. I don't know that I ever heard of anyone doing it.
(Lewis en Bles, 1965: 125)

Tan gran honor se vuelve a poner de manifiesto en cuanto los muchachos se suben a lomos de los cuadrúpedos:

To ride on a Centaur is, no doubt, a great honour (and except Jill and Eustace there is probably no-one alive who had it).
(Lewis en Bles, 1965: 127)

En lo tocante a la dimensión moral del centauro, junto al ya mencionado aspecto solemne, para Lewis estas criaturas son “the noblest creatures that Caspian had yet seen” (Lewis en Bles, 1964: 41). Su nobleza se ve reforzada, además, por una gran sabiduría, como en el caso de los dos centauros que acompañan a Jill y Eustace, quienes, durante el camino, comparten con ellos sus vastos conocimientos:

They spoke, without turning their heads, telling the children about the properties of herbs and roots, the influences of the planets, the nine names of Aslan and things of that sort.
(Lewis en Bles, 1965: 127)

Estos cuadrúpedos también mencionan la existencia de una celebridad entre sus congéneres, un centauro llamado Cloudbirth, “a famous healer” (Lewis en Bles, 1965: 125). Llegados a este punto, resulta crucial analizar el nombre de este celebrado médico que nos conduce directamente hacia la génesis de la raza explicada por Píndaro en sus *Píticas* (s. IV a. C.) en las que el autor griego afirmaba que estas criaturas descienden de la lujuria del depravado Ixión, quien las engendró tras la violación a una nube con la forma de la diosa Hera (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 103) (vs. 34-40).

La sapiencia de los centauros de Lewis no se limita a disciplinas como la astronomía o la medicina, sino que, en algunos

casos, también abarcaba la adivinación, como es el caso de Glemstorm, quien era capaz de predecir el futuro en las estrellas (Lewis en Bles, 1964: 41).

La descripción de Lewis de estos seres nos aleja de la concepción clásica, posteriormente reflejada en los bestiarios dado que esta saga británica del s. XX los caracteriza como criaturas de gran nobleza y sabiduría, cualidades que, como explica Maurice (2015: 150), los acerca mucho más a Quirón que al grueso de la especie. Recordemos que ya en la *Iliada* (s. VIII a. C.) a Quirón se le definía como a “el más justo de los centauros” (Homero en Segalá-Estalella, 1971: 170) (v. 833), es decir, un peculiar espécimen que también poseía el don de la profecía, tal y como recoge Filóstrato el Viejo (s. III d. C.), además de ser un talentoso curandero y conocedor de las propiedades de plantas y hierbas como aseveran Eliano (s. I a.C.) o Estacio (s. I d.C.).

Podríamos concluir que C. S. Lewis, a través de su mundo de fantasía, despoja a esta criatura de todos los distintivos que les habían hecho merecedores de una pésima reputación; no solo por los atributos anteriormente señalados, sino también por su pertenencia al ejército de Aslan¹³⁸ quien, a su vez, constituye una alegoría del dios cristiano (Ruud, 2001: 15).

En su bestiario (2017: 13) Rowling describe al centauro de la siguiente manera:

The centaur has a human head, torso and arms joined to a horse's body which may be any of several colours. Being intelligent and capable of speech, it should not strictly speaking be termed a beast, but by its own request is has been classified as such by the Ministry of Magic.

The centaur is forest-dwelling. Centaurs are believed to have originated in Greece, though there are now centaur communities in many parts of Europe.

¹³⁸ Aslan es el personaje principal de la obra de C. S. Lewis *The Chronicles of Narnia*. Es el creador de Narnia y se le representa como a un león parlante. Actúa como guía de los niños protagonistas de la obra que visitan sus dominios y, en última instancia, tiene el poder para destruir el mundo que él mismo creó.

Wizarding authorities in each of the countries where centaurs are found have allocated areas where the centaurs will not be troubled by Muggles; however, centaurs stand in little need of wizard protection, having their own means of hiding from humans.

The ways of the centaur are shrouded in mystery. They are generally speaking a mistrustful of wizards as they are of Muggles and indeed seem to make little differentiation between us. They live in herds ranging in size from ten to fifty members. They are reputed to be well versed in magical healing, divination, archery and astronomy.

La descripción física proporcionada por J. K. Rowling resulta conservadora en cuanto a que se ajusta perfectamente a las criaturas con torso humano, barba, pelo largo y grupa de caballo que ya habían sido esculpidas por Fidias en las metopas del Partenón de Atenas (s. V. a. C.) y que pudieron haber servido de inspiración a sus compatriotas para recogerlos en la literatura.

La fisonomía de estos cuadrúpedos, como se ha señalado en las primeras páginas de esta sección, no es de invención helena, puesto que se han encontrado seres con los mismos atributos en petroglifos babilónicos que datan del segundo milenio a. C. Con todo, no es de extrañar que la autora les proporcione un origen griego (Rowling: 2017: 13). Además, no existe coincidencia entre nomenclatura y atributos en la literatura hasta Píndaro (s. IV a. C.).

El primer híbrido ecuestre recogido por la tradición literaria griega hace su aparición en la Oda II de las *Píticas* (s. II) y se le describe de la siguiente manera:

La parte superior les dio Natura
De perfecto varón: el resto ofrece
Del caballo la forma y la soltura
(Píndaro en Montes de Oca, 1883: 104) (vs. 72-76)

Esta genuina caracterización data de veinticuatro siglos antes de la publicación de *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (1997),

hecho que no impide la ausencia de notables diferencias entre la descripción del centauro en ambas:

To the waist a man, with red hair and beard, but below
that was a horse's gleaming chestnut body with a long,
reddish tail.
(*PS*, 2013: 184)

Al mismo, los matices de la descripción del centauro Ronan conectarán a este, al menos en atributos físicos, con Glenstrom, al que Lewis describía con unos flancos de color castaño y una larga barba rojiza que cubría su pecho (Lewis en Bles, 1964: 41).

No solamente Píndaro inmortalizó en sus versos como cuadrúpedo a la criatura objeto de estudio en esta sección. Ovidio (s. I d. C.) lo describe de manera similar. Además de otorgarle un torso humano y un cuerpo de caballo, también hace al joven Cílaro poseedor de una media melena rubia, una barba incipiente y una gran belleza (Ovidio en Pérez-Vega, 1983; vs. 395-403). Dicha representación podría haber inspirado a la autora para la complexión de Firenze, el centauro más relevante en la trama de la saga *Harry Potter*, a quien se nos presenta en la primera entrega como a un joven que “had white-blond hair and a palomino¹³⁹ body” (*PS*, 2013: 187); rasgos que según las estudiantes de Hogwarts le convierten en “A gorgeous centaur” (*OP*, 2013: 528).

En nuestra era resulta evidente que la dimensión física de este híbrido se encuentra ya completamente asentada. Un centauro actual, al igual que en la obra rowlingiana, es una criatura mitad caballo, mitad hombre tal y como señalaba San Jerónimo en el siglo IV d. C., quien lo recoge como “a creature of mingled shape, half horse half man” (www.newadvent.org. Último acceso 12.4.2019). Del mismo modo lo retrata el *Physiologus* griego (s. IV d.C.) y los bestiarios británicos como el *Bodleian Bestiary* (s. XIII) (www.digital.bodleian.ox.ac.uk. Último acceso 12.4.2019) o el *Stowe Bestiary* (s. XI) (www.bl.uk. Último acceso 12.4.2019), adjudicándole

¹³⁹ El *OED* define este término de la siguiente manera: “A light golden-brown or tan-coloured horse with a white or pale mane and tail, originally bred in the south-western US” (www.oed.com. Último acceso 19.1. 2020).

este último unos genitales desproporcionados a los que Rowling no hace referencia en ningún momento. En contraposición a la tradición clásica y literaria, en la reinterpretación rowlingiana del centauro, no es a este ser al que domina la lujuria, si no que son las alumnas Parvati Patel y Lavender Brown quienes se sienten atraídas hacia Firenze por su belleza:

‘He’s not a horse, he’s a centaur!’ said Lavender, sounding shocked.

‘A gorgeous centaur...’ sighed Parvati.

(*OP*, 2013: 528)

Lo que parece evidente, es que, nuestro objeto de estudio en esta sección, a pesar de compartir una apariencia física similar con el *nuckelavee*, como ya indicamos con anterioridad, no parece compartir ningún tipo de similitud con este monstruo del folclore británico recogido por Briggs (1991: 30-32), del que se dice que era un ser aterrador, de cabeza gigante con una boca desproporcionada y sin piel. La única similitud del centauro rowlingiano y el *nuckelavee* estribaría en que su silueta.

Como ya hemos apuntado, en el canon de la literatura occidental, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (s. XIV) incluye la representación de sagitario al retratar al centauro como un arquero en el Canto XII del *Infierno* (Dante en Mitre, 1992: 67) (vs. 56-57). También Fidias (s. V a. C) y Ovidio (s. I a. C) lo describen como un arquero cuadrúpedo con barba (Dante en Mitre, 1992: 68) (v. 78). Llegados a este punto se hace necesario señalar que, pese a que Dante no forma parte de la tradición literaria anglosajona, el autor italiano desempeña un papel fundamental en la obra de Rowling pues el centauro Firenze, el de mayor protagonismo en la saga, debe su nombre al lugar de nacimiento de Dante (Hofmann: 2016, 171). Por ende, debemos suponer que Rowling homenajea de este modo al autor florentino y la elección de este nombre para su centauro podría muy bien apuntar al peso que las fuentes clásicas tienen en su reinterpretación de esta criatura fantástica.

La literatura británica canónica tampoco presenta ningún tipo de reinterpretación aparente del mito desde las fuentes clásicas.

Gower (s. XIV), el primero en incorporarlo en su obra, lo retrata como “half-man, half-beast” (Gower en Tiller, 1953: 2018), morfología que que concuerda con la de esta bestia en *The Travels of Sir John Mandeville* (s. XIV), obra en la que se les caricaturiza como “half man and half horse” (Mandeville en Warner, 1915: 177). Igualmente, Shakespeare (s. XVII), en *Troilus and Cressida*, no hace descripción física explícita, aunque no resultaría necesario porque su audiencia cuenta ya con nociones sobre el horóscopo y, en consecuencia, se refiere a él como “the dreadful Sagittary” (Acto V, escena v: 14) (Shakespeare en Wells & Taylor, 1987: 783). Por tanto, podríamos llegar a la conclusión de que no existe evidencia alguna de que Rowling utilizase el canon británico en la adaptación taxonómica de los centauros, puesto que parece haberse nutrido solamente de las fuentes clásicas a este respecto y no se observa innovación alguna aparente en lo relativo a la morfología del centauro hasta *The Chronicles of Narnia* de C. S. Lewis en el s. XX.

Como ya hemos visto, dentro del género de la literatura fantástica del s. XX, C. S. Lewis incluye a los centauros entre las criaturas que conforman su vasta mitología. Lewis parece también beber de las fuentes clásicas en cuanto a la dimensión física de la criatura si bien introduce ciertas variaciones (como ya hemos visto) pues la parte inferior del híbrido es “like huge English farm horses” (claro tinte nacionalista) y la parte superior “like stern but beautiful giants” (Lewis en Bles, 1963: 67). Rowling, sin embargo, no se inspira en el centauro de Lewis pues, pese a que ambos autores se muestran de acuerdo a la hora de recrear a la criatura clásica, la novelista inglesa no hace mención en ningún momento a que la parte humana del híbrido posea unas dimensiones mucho más grandes que la de un humano corriente. No obstante, el rasgo que pudo haber tomado de Lewis es el de la variedad cromática de la especie, ya que al igual que Firenze y Bane, “black-haired and bodied” (*PS*, 2013: 185), los centauros que llevan a Jill y Eustace en *The Silver Chair* (1953) son uno rubio y el otro moreno (Lewis en Bles, 1965: 126).

En lo que respecta a la dimensión moral de la criatura cabe destacar que Rowling no asocia el comportamiento de estas bestias a sus progenitores como en el caso de los autores clásicos. Recordemos

que las deleznables acciones llevadas a cabo por los centauros derivan de que fueron engendrados por el libidinoso Ixión y una nube con la forma de la diosa Hera (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 103) (Cicerón en Escobar, 1999: 323). No obstante, la grandeza de las hazañas de Quirón se debe a su origen divino (Píndaro en Montes de Oca, 188: 109) (Apolonio en Valverde-Sánchez, 1996: 202). Por ende, la explicación del génesis de la especie no parece ser crucial a la hora de valorar el comportamiento de los miembros de esta, lo que justifica la ausencia de cualquier alusión al mismo en la saga *Harry Potter*.

Entre las habilidades de los centauros, y como hemos visto en la descripción de la propia Rowling (2017: 13), se encuentran la adivinación, la destreza con el arco, la astronomía y la curación mediante la magia. Dichas habilidades y la ausencia de connotación peyorativa vista en el párrafo anterior diferencia a esta especie de sus homónimos griegos en cuanto a su reputación aunque los vincula directamente con Quirón cuyas habilidades como curandero son célebres desde la tradición helena, tal y como ya explicaba Homero (s. VIII a. C.) al referirse a él como conocedor de lo necesario para atender a soldados heridos (Homero en Segalá-Estalella, 1971: 169-170). No debemos olvidar, asimismo, que el propio Homero afirma que Quirón fue el maestro de Esculapio, dios de la medicina (Homero en Segalá-Estatella, 1971: 74).

De manera idéntica recogen a Quirón las fuentes latinas, en las que además de su estatus como médico erudito (Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 127) este centauro posee un extenso conocimiento de las propiedades de las plantas (Estacio en Torrent- Rodríguez, 2002: 43), conocimientos de los que también se hace eco C. S. Lewis:

They spoke, without turning their heads, telling the children about the properties of herbs and roots.
(Lewis en Bles, 1965:127)

Al igual que C. S. Lewis, que en *The Chronicles of Narnia* se refiere al centauro Cloudbirth como “a famous healer” (Lewis en Bles, 1965: 125), Rowling únicamente menciona las habilidades de curación de estos cuadrúpedos en su bestiario y no llegamos a verlas explícitamente narradas en ningún momento de la saga. Con todo, sí

que evoca la faceta de herbolario de Firenze cuando este explica a sus alumnos que los centauros “may attempt to divine by the burning of certain herbs and leaves, by the observation of fume and flame” (*OP*, 2013: 531-532).

La fascinación de los centauros por las estrellas está relacionada también con Quirón, principalmente, debido a que como recoge Ovidio en sus *Fastos* (s. I a. C.), y como ya hemos apuntado, tras la muerte del ayo de Aquiles, Zeus lo convirtió en la constelación de Sagitario. Dicho entusiasmo por la astronomía es también una característica de los centauros de C. S. Lewis que se revela cuando estos les enseñan a Eustace y Jill la importancia de la influencia de los planetas (Lewis en Bles, 1965: 127). Al igual que Ovidio y Lewis, Rowling también asigna la pasión por la astronomía a sus centauros, como ya señalaba la autora también en su bestiario, y así aparece reflejada ya en la primera parte de la saga, *PS*, en boca del centauro Ronan:

‘A bit. Well that’s something.’ Ronan sighed. He flung back his head and stared at the sky. ‘Mars is bright tonight’.
(*PS*, 2013: 184)

Hagrid encuentra particularmente fastidioso el amplio conocimiento astronómico de los centauros aduciendo, además, que esta ciencia es lo único que parece interesarles:

Bane walked over to stand next to Ronan. He looked skywards.

‘Mars is bright tonight,’ he said simply.

‘We’ve heard,’ said Hagrid grumpily. ‘Well, if either of you do see anythin’, let me know, won’t yeh? We’ll be off, then.’

Harry and Hermione followed him out of the clearing, staring over their shoulders at Ronan and Bane until the trees blocked their view.

‘Never,’ said Hagrid irritably, ‘try an’ get a straight answer out of a centaur. Ruddy stargazers. Not interested in anythin’ closer’n the moon.’

(*PS*, 2013: 185)

En palabras de Firenze la sabiduría de los centauros “which is impersonal and impartial” está directamente relacionada con la observación del cielo, donde ven “the great tides of evil or change that are sometimes marked there. It may take ten years to be sure of what we are seeing”. En este punto, se hace necesario recordar que dichas proféticas y complejas habilidades fueron ya recogidas en la obra de Filóstrato el Viejo (s. III d. C.) (Filóstrato el Viejo en Fairbanks, 1931: 137) y también forman parte de la caracterización de estas criaturas por parte de C. S. Lewis, quien, al presentar al centauro Glenstorm, lo define como “a prophet and a star-gazer” (Lewis en Bles, 1965: 126).

A pesar de que los centauros de la saga *Harry Potter* están más próximos a Quirón por habilidades cognitivas, también nos encontramos con episodios de violencia que evocarían la célebre batalla de estos contra los lapitas y que les ha hecho merecedores de tan dudosa reputación (Homero en Segalá-Estalella, 1971: 563); (Plutarco en Ranz Romanillos, 1821: 13); (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 242-246).

La primera escena que nos hace pensar en los centauros como criaturas violentas tiene lugar cuando Firenze sube a un debilitado Harry a su grupa, para ayudarle tras su breve e intenso encuentro con Lord Voldemort. Este acto hace que Bane se refiera a su congénere como “a common mule” (*PS*, 2013: 187). Dicha acción nos remite a aquella en la obra de C. S. Lewis en la que a Eustace y Jill se les considera unos privilegiados por habérseles permitido subirse a la grupa de los centauros, cuyo nombre, por cierto, no se menciona en ningún momento, un hecho que Lewis consideraba todo un honor (Lewis en Bles, 1965: 125).

El término peyorativo con el que Bane se refiere a Firenze por cargar al joven mago a sus espaldas deriva en una conversación poco amistosa y aunque no llega a haber confrontación física, sí se atisba una gran crispación. La tensión alcanza su máximo nivel cuando Firenze acepta el puesto de profesor de adivinación en Hogwarts y, por ello, termina siendo expulsado de la manada tras recibir una paliza propinada por sus congéneres (*OP*, 2013: 529-530). Dicho episodio se

perfila como especialmente significativo ya que no solo ilustra la ciega violencia de los centauros, sino que conecta a Firenze con Dante Alighieri (s. XIV), no solamente por su nombre propio, como ya hemos comentado, sino por significar su expulsión de la manada una recreación de la vida política del autor italiano, exiliado forzosamente de Florencia por orden de los Güelfos¹⁴⁰ para quienes había luchado previamente (Hofmann, 2016: 171).

Asimismo, el haber decidido aceptar el puesto de profesor también vincula especialmente a Firenze con Quirón, pues este también era célebre por su labor docente. Debemos recordar aquí que en las fuentes clásicas Quirón había sido el profesor nada más y nada menos que de Esculapio (Homero en Segalá-Estalella, 1971: 169-170); (Homero en Segalá-Estalella, 1971: 74); (Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 127); (Ovidio en Segura Ramos, 2001: 185). En cierto modo, la reinterpretación que Rowling hace del centauro rowlingiano lo vincula a la medicina, pues, como se ha visto en uno de los ejemplos anteriores, Firenze explica las propiedades medicinales de las hierbas a los estudiantes de Hogwarts.

Podríamos concluir en este punto que con la reinterpretación de Firenze, Rowling rompe con la denigrante moral de los centauros perpetuada en la tradición clásica y literaria y rehabilita su reputación. Esta ruptura se observa especialmente en la conversión de Firenze en docente, circunstancia que lo erige en un claro ejemplo moralizante tanto para sus alumnos como para el lector. Así pues, Firenze supone una reconstrucción moderna del mito de Quirón, ya que ambos rompen totalmente con el corrupto código ético de sus congéneres y ocupan una función adoctrinante desde la posición docente.

No obstante, el epítome de la violencia de los centauros lo encontramos en los acontecimientos que se desencadenan en el bosque prohibido cuando la profesora Dolores Umbridge los insulta llamándolos “half-breeds” (*OP*, 2013: 664). Como reacción a tal

¹⁴⁰ Dentro del Sacro Imperio Romano Germánico, los güelfos constituían una facción que apoyaba los intereses del papado en contraposición a los gibelinos que defendían los de los emperadores. Ambos poderes se disputaban el dominio político absoluto del territorio del Imperio y los conflictos entre ambas facciones protagonizaron la política del norte de Italia durante los siglos XIII y XIV (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 13.1.2020).

ofensa, los aludidos disparan sus flechas y la mujer les devuelve el ataque. Posteriormente, en manada, la rodean, la desarman y se la llevan con ellos al interior del bosque (*OP*, 2013: 165-166). Umbridge es posteriormente rescatada por Dumbledore quien la traslada a la enfermería. Pero Umbridge no parece ser la misma mujer que antes a pesar de no contar con ninguna secuela física aparente más allá de su cabello desaliñado. Hace ruidos extraños con la boca y en relación con los hechos acaecidos intenta convencerse a sí misma con un “no, I must have been dreaming” (*OP*, 2013: 748).

Los centauros rowlingianos, que, aunque no son, en principio, de naturaleza violenta habrían llevado a la profesora Umbridge al interior del bosque y, como castigo a sus ataques físicos y verbales, habría sido sometida a una violación en grupo. Obviamente, dicha supuesta violación no está narrada explícitamente. No obstante, Maurice (2015: 154) formula esta hipótesis basándose en la posibilidad de que Dolores Umbridge presente claros síntomas de un trauma frecuente en quienes han sido víctimas de una agresión sexual:

Professor Umbridge was lying in a bed opposite them, gazing up at the ceiling. Dumbledore had strone alone into the Forest to rescue her from the centaurs; how he had done it- how he had emerged from the trees supporting Professor Umbridge without so much as a scratch on him- nobody knew, and Umbridge was certainly not telling. Since she had returned to the castle she had not, as far as any of them knew, uttered a single word. Nobody really knew what was wrong with her, either. Her usually neat moussy hair was very untidy and there were still bits of twigs and leaves in it, but otherwise she seemed to be quite unscathed.

‘Madam Pomfrey says she’s just in shock,’ whispered Hermione.

‘Sulking, more like’, said Ginny.

‘Yeah, she shows signs of life it you do this,’ said Ron, and with his tongue he made soft chip-clopping noises. Umbridge sat bolt upright, looking around wildly.

‘Anything wrong Professor?’ called Madam Pomfrey, poking her head around her office door.

‘No...no...’ said Umbridge, sinking back into her pillows. ‘No, I must have been dreaming...’
(*OP*, 2013: 748)

El ejemplo anterior explica cómo tras lo ocurrido en el bosque, la profesora Umbridge encajaría en los estándares de las secuelas de quienes han sufrido agresión sexual. González Fernández y Pardo Fernández (2007) explican que, tras una violación, las víctimas tienden a padecer una sensación de que lo ocurrido no es real, junto a una sensación de “confusión y desorientación”. Esto lo ejemplifica la propia profesora con la frase “I must have been dreaming” (*OP*, 2013: 748). Además de esta negación de la realidad, las secuelas del asalto sexual son similares a las del estrés post-traumático, ya que, en ambos casos, se produce una gran angustia por la recreación del suceso mediante “la activación de estímulos relacionados con las agresiones” (González Fernández & Pardo Fernández). Esta ansiedad la refleja Dolores Umbridge en la enfermería cuando Ron imita con su boca el ruido de los cascos de los centauros, tal y como hemos visto en el extracto anterior.

Esta presunta violación conectaría a los centauros de Rowling, por un lado, con la violencia de la que hicieron gala en la batalla de la *Centauromaquia* compilada por los autores grecorromanos (Homero en Segalá-Estalella, 1971: 563); (Plutarco en Ranz Romanillos, 1821: 13); (Ovidio en Pérez Vega, 1983: 242-246) y, por otro lado, con la naturaleza lasciva que les lleva a sucumbir a los placeres carnales y que los caracteriza como personajes lujuriosos tanto en las fuentes clásicas como en las fuentes cristianas. Ya habíamos visto que Orígenes de Alejandría (s. II d. C.) equiparaba directamente al centauro con el hombre depravado (Charbonneau Lassay, 1991: 385) y otras fuentes vinculadas al cristianismo como el *Physiologus* griego (s. IV a. C.) lo coloca al nivel de la sirena (como veremos) como representación alegórica de la lujuria, una temprana asociación sujeta a una posterior sistematización como refleja el *Bodleian Bestiary* (s. XIII) o el *Stowe Bestiary* (s. XI). Dicho simbolismo es incluido también por John Gower quien en su *Confessio Amantis* (s. XIV) narra la *Centauromaquia* con el mismo valor moralizante de las fuentes clásicas y cristianas (Gower en Tiller, 1953: 217-218). De

igual modo, y como ya se ha apuntado, la figura del centauro es utilizada por Shakespeare (s. XVII) en su *King Lear* como metáfora moralizadora de la lascivia femenina (Shakespeare en Wells & Taylor, 1987: 1298). Una característica común a todos los autores que recrean la *Centauromaquia* es la descripción del centauro como una criatura voluble, temperamental y lasciva en aquellas situaciones en las que esta se encuentra ebria, condición absolutamente ausente en la obra de Rowling. La diferencia estriba, pues, en que, a diferencia de los centauros ebrios de las fuentes clásicas, las criaturas de la saga *Harry Potter* no muestran un comportamiento inmoral de manera explícita y, aunque reaccionan con violencia en respuesta a una acción anterior de la misma índole, no se mueven, en general, ni por instintos primarios ni afectados por el excesivo consumo de vino. Consecuentemente, podríamos aseverar que la autora no vincula a estas criaturas con el mal en sí mismo y, por tanto, no sorprende que tampoco se las condene al infierno donde las emplazaban autores clásicos como Virgilio (en De Echave-Sustaeta, 1992: 311), Estacio (en Torrent-Rodríguez, 2002: 225-226) o el propio Dante (en Mitre, 1922: 67) (v. 48).

Con todo, la escena de la presunta violación llevada a cabo en el *Forbidden Forest* constituye a su vez una alusión directa a la doble naturaleza del centauro, dado que el único que no está presente en ese momento es Firenze. Ello, sin duda, lo ennoblece y lo acerca más si cabe a Quirón, “el más justo de los centauros” (Homero en Segalá-Estalella, 1971: 169-170) (833); el cuadrúpedo que, como se ha señalado y gracias a su puro corazón, perduró en el imaginario cristiano y cuya forma híbrida animal representaría al hijo de Dios en el estilo románico, como ya se ha explicado (Charbonneau-Lassay, 1991: 383).

Dentro de esta doble dimensión rowligniana de la criatura objeto de estudio en esta sección Firenze y los demás centauros se sitúan como elementos claramente diferenciados. Esta contraposición evoca justamente la que nos encontrábamos en la antigua Grecia entre el maestro de Aquiles y los demás quienes no simbolizan otra cosa que la pérdida de la razón en favor de los instintos (Cirlot, 2001:40) al

tiempo que suponen una clara alegoría moralizante que advierte a los hombres del peligro del vino y los placeres carnales.

Con todo, los centauros rowlingianos no deberían ser considerados únicamente como una mera recreación de los clásicos, puesto que, como ya hemos señalado, todos ellos son animales racionales y de acuerdo con la propia J. K. Rowling “the cleverest creatures in here” (*OP*, 2013: 605), definición que los sitúa en un punto intermedio entre el conjunto clásico de estos cuadrúpedos y el maestro Quirón.

A pesar de la predisposición del los centauros para la lucha en *The Narnia Chronicles* (recordemos que estos híbridos formaban parte del ejército de Aslan desde el principio), en la saga *Harry Potter* se muestran, en principio, reacios a luchar por Harry, por no ser “the servants or playthings of humans” (*OP*, 2013: 530), un orgullo al que ya hacía referencia Chaucer y que pudo haber tomado Rowling de este quien ya explicaba que el orgullo de los centauros se había resentido por su derrota ante Hércules (s. XIV) (Chaucer en Chapman, 1927: 247):

He of Centauros leyde the boost adoun.
(Chaucer en Chapman, 1927: 247)

Pese a la negativa inicial, los centauros acabarán por ceder y figurarán como arqueros al servicio del bien (tras creer que Harry había muerto a manos de Lord Voldemort y que el mal vencería), luchando de este modo contra los *Death Eaters*:

The charging centaurs were scattering the Death Eaters,
everyone was fleeing the giants’ stamping feet, and
nearer and nearer thundered the reinforcements that had
come from who knew were.
(*DH*, 2013: 587)

El paralelismo claro con los centauros de Lewis resulta obvio: el personaje de Aslan supone una alegoría del dios cristiano (Ruud, 2001: 15) y, de este modo, al engrosar las filas del ejército de Harry, considerado así mismo como “a clear metaphor for Jesus Christ”

(Murphy, 2011: 4), los centauros rowlingianos se posicionan moralmente al lado del bien.

Nuestra conclusión en este punto es que, para la creación de sus centauros, Rowling se inspira, sin lugar a duda, en las criaturas de C. S. Lewis, a quien menciona como fuente por haber disfrutado mucho de sus obras durante su infancia (J. K. Rowling, 2001) (<http://www.accio-quote.org/articles/2001/1001-sydney-renton.htm>). Último acceso 29.12.2018). No obstante, las criaturas rowlingianas, tanto en apariencia como en comportamiento, tienen mucho más del mundo clásico que del famoso autor de literatura fantástica inglés, si consideramos que la doble naturaleza de los centauros que se ha adaptado en la saga *Harry Potter* procede muy especialmente de la tradición grecorromana.

La dualidad en cuanto a la simbología moral del centauro nos permite vincular a Firenze con Quirón. Rowling da un paso más y extrapola las habilidades del primero a todos sus congéneres pues tal y como la propia autora indica en su bestiario (2017: 13) sus célebres conocimientos y destrezas son comunes a la especie según recoge Rowling en su bestiario. La conexión de la raza del centauro con la tradición clásica se ve reforzada no solamente a través de las múltiples analogías con sus homónimos helenos sino porque estas criaturas son oriundas de Grecia (2017: 13). De todos modos, Rowling tampoco ha podido resistirse a incorporar cierta dosis de naturaleza violenta en sus criaturas si tenemos en cuenta la interpretación que del ataque a la Profesora Umbridge se ha hecho. En suma, Rowling se ve profundamente influenciada por las raíces de su educación clásica (Maurice, 2015: 16) en la recreación del centauro, característica que comparte con los autores que se han mencionado a lo largo de esta sección, puesto que, aunque con ligeros matices, ninguno de ellos llega a despojar al centauro de los atributos físicos o morales que determinan su esencia. Por tanto, podría decirse que la originalidad del universo Harry Potter subyace en la labor reinterpretativa y adaptativa de la autora, capaz de tomar las bases de la cultura occidental y adecuarlas estratégicamente a sus propios fines narrativos.

3.3. EL BASILISCO

El basilisco es un lagarto pequeño de la familia *Iguanidae* que vive en las selvas de América central y del sur y que, como explican Kronzek & Kronzek (2001: 23), es capaz de correr sobre la superficie del agua sin hundirse; habilidad que hace que se le conozca, además, como “the Jesus lizard”. Sin embargo, tal y como se señala en el *OED* (www.oed.com. Último acceso 5.9.2016), el término *basilisk* no ha estado siempre ligado al animal anteriormente descrito sino que este pariente de la iguana no recibió este nombre hasta el año 1758, cuando fue bautizado así por el sueco Carl Von Linné¹⁴¹ (Savage, 2002: 35) e introducido posteriormente en la lengua inglesa en 1813, a través de la obra *Queen Mab* de Percy Shelley¹⁴² (*OED*) (www.oed.com. Último acceso 5.9.2016).

El *OED* recoge también otra acepción del término, la de “a fabulous reptile, also called a cockatrice, alleged to be hatched by a serpent from a cock’s egg” (*OED*) (www.oed.com. Último acceso 5.9.2016). Será, por tanto, esta segunda acepción, la del animal fantástico, la que analizaremos a lo largo de esta sección. Lo curioso de este ser mitológico es que llegó a convertirse en realidad mucho antes del descubrimiento de su homónimo americano, pues su primera aparición en la lengua inglesa, según el *OED* (www.oed.com. Último acceso 5.9.2016) data de aproximadamente el año 1300 en el *Middle English Psalter*. Cabe señalar también que el *OED* continúa añade algunos de los atributos de la criatura tales como su aliento o su mirada letal, pero no llega en ningún momento a proporcionar una descripción física detallada de la cocatriz; cuestión que nos lleva a valorar la posibilidad de que esta bestia ha sido sometida a un

¹⁴¹ Carl von Linné fue un naturalista, zoólogo y botánico sueco que vivió entre 1707 y 1778 al que se le atribuye la clasificación de los diferentes seres vivos mediante la introducción de la nomenclatura binomial, todavía en uso y basada en la utilización indicativa del género para la primera parte del nombre de la especie y el nombre específico de la misma en la segunda. (Agusytin et al., Encyclopedia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

¹⁴² Percy Bysshe Shelley nació en Field Place, Horsham en 1792 y falleció en 1822 en Viareggio, Toscana. Fue una de las voces poéticas más importantes del romanticismo inglés y entre sus obras más representativas se encuentran *Queen Mab* (1813), *Ozymandias* (1818) u *Ode to the West Wind* (1819) (Reiman, Encyclopedia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

constante proceso de readaptación morfológica desde su aparición. Así pues, tal y como señala Breiner (1979:47), nuestro objeto de estudio en esta sección, al menos en su acepción medieval cuasimilenaria, carecerá de una identidad propia, debido a que, como veremos en nuestro análisis, siempre ha sido descrita y definida a partir de otras en vez de distinguida de las demás por sus propias características, una reinterpretación especialmente significativa en la saga rowlingiana que conforma nuestro corpus de análisis.

Charbonneau-Lassay (1991: 420) mantiene que el basilisco tiene su origen en Egipto y que su taxonomía ofídica original está vinculada a la cobra oriunda de esta región, también conocida como áspid de Cleopatra¹⁴³. En la civilización egipcia el basilisco desempeñaría el rol de guardián del sol y también de protector de la corona del faraón. Esta vinculación al poder real lo convierte en una alegoría de la eternidad basada en la creencia de que “it is a member of the only race of serpents that not die” (Charbonneau-Lassay, 1991: 421). Así pues, debido a que el animal representaba el poder perenne de los faraones, no es de extrañar que la criatura se vinculase a los mismos y que fuese bautizada por los griegos como *βασιλίσκος*. El término basilisco, como señala Breiner (1987: 113), tiene origen griego, *βασιλίσκος* (pequeño rey) y fue introducido posteriormente en el latín como *regulus* (*rex*+diminutivo), traduciendo, de este modo, de manera literal. Este mismo autor (1987: 113) asevera que todas las lenguas vernáculas europeas, excepto el inglés, incorporaron a esta criatura fantástica en su léxico empleando el mismo término. Sin embargo, la lengua anglosajona optó por el término *cockatrice* para designar a la criatura que nos ocupará en estas páginas y esto, como veremos, provocó que se utilizasen *basilisk* y *cockatrice* como sinónimos totalmente intercambiables, especialmente durante la Edad Media.

¹⁴³ El áspid de Cleopatra, también conocido como cobra egipcia, es una serpiente venenosa, que al igual que otras cobras, posee una especie de capucha de piel desplegable alrededor del cuello. Puede alcanzar una longitud de 2,5 metros y su gama cromática varía del marrón al gris, aunque en todo caso, su tronco está adornado por unas bandas negras. Destacan de este ofidio el tamaño de su cabeza así como sus enormes ojos (Agusytin et al., Encyclopedia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

Breiner (1987: 113) hace hincapié en que, pese a que este término esté etimológicamente ligado a Grecia, nuestro objeto de estudio en esta sección apenas ha sido tratado por los autores helénicos y solamente aparece en algunas traducciones del *Antiguo Testamento*. Así, Eason (2008: 30) atribuye la primera definición de esta bestia al romano Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (s. I d. C.), quien lo describe de la siguiente manera:

[...] todos los que han visto sus ojos han expirado instantáneamente. El mismo poder lo tiene también la serpiente basilisco. Nace en la provincia Cirenaica, con un tamaño de no más de doce dedos, una mancha blanca en la cabeza, como adornada con una diadema. Espanta a todas las serpientes con su silbido y no impulsa su cuerpo flexionándolo en muchos anillos, como las demás, sino que avanza enhiesta y derecha de medio cuerpo. Mata los arbustos no sólo al tocarlos sino incluso al exhalar su aliento, quema las hierbas y resquebraja las piedras; tal es su poder para el mal. Se cree que en cierta ocasión se mató una desde un caballo con una lanza, y que al ascender por esta su veneno, murió no sólo el jinete sino también el caballo.

Y, sin embargo, el veneno de las comadreja es mortal para un monstruo como este -frecuentemente los reyes han deseado verlo muerto-: hasta tal punto no le gusta a la naturaleza que exista nada sin su contrario. Se hace entrar a estas en sus cubiles, fácilmente reconocibles por la descomposición del suelo, aquellas las matan con su olor y mueren conjuntamente con ellas, y finaliza la lucha de la naturaleza.

(Plinio el Viejo en Del Barrio-Sanz et al., 2003: 151-152)

El basilisco también hace su aparición en el libro IX de *La Farsalia* de Lucano¹⁴⁴ (s. I d. C.) quien señala que nace de la sangre de Medusa

¹⁴⁴ Marcus Annaeus Lucanus nació en Córdoba en el año 39 d. C. y falleció en Roma en el 65 d. C. Fue un poeta romano y un patriota republicano cuya obra más representativa es la *Farsalia*, una de las escasas épicas latinas en las que no intervienen los dioses (Agusytin et al., Encyclopedia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

y refrenda lo explicado por Plinio, tanto en su naturaleza ofídica como en el miedo que causa en las otras serpientes además del peligro que suponen sus ojos o su silbido:

La sangre de Medusa, pues en este
Sitio produjo el basilisco armado
En lengua y ojos de insanable peste,
Aún de las sierpes mismas recelado:
Allí se jacta de tirano agreste,
Lejos hiere en ofensas duplicado,
Pues con el silbo y el mirar temido
Lleva muerte a la vista y al oído.
(Lucano en de Jáuregui, 2000: 216) (vs. 723-731)

La *Farsalia* también se hace eco de lo que previamente señalaba Plinio sobre la potencia del veneno del basilisco y, de este modo, se relata cómo el soldado Muzio tuvo que cortarse una mano después de atacar a una de estas criaturas con su espada para evitar perder la vida:

Muzio hirió un basilisco y a la mano
La ponzoña voló escalando el asta,
El hierro vencedor tan mal evita
Muerte, que su remedio la agilita.
Aunque no muere, que la fiel siniestra
La espada empuña, y con rigor piadosa
Corta sagaz la detestable diestra
Ya cárdena y mortal por venenosa.
(Lucano en de Jáuregui, 2000: 222) (vs. 828-835)

La historia de Muzio en la obra de Lucano y la de Plinio sobre el jinete y caballo envenenados por matar a un basilisco con una lanza son muy similares por lo que podría pensarse que este episodio de la *Farsalia* pudo haberse inspirado en el de la *Historia Natural*.

Un siglo más tarde, Claudio Eliano en su *Historia de los Animales* (s. II d.C.) proporciona un pormenorizado retrato de esta criatura:

El basilisco no mide más que un palmo, pero, en mirándolo una serpiente, por larga que sea, no tras algún tiempo sino al instante, a la simple emisión del aliento, queda tiesa. Y si un hombre tiene una caña como bastón y el basilisco la muerde, el dueño de la caña muere.
(Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 115)

Eliano describe a la bestia de una forma similar a la de Plinio en relación a su tamaño y a la peligrosidad de su aliento, aunque no se detiene en el resto de sus atributos taxonómicos. Tomará de Plinio también la habilidad que tiene el basilisco para emitir un sonido que espanta a las demás serpientes y añadirá que este pequeño ofidio se alimenta de grandes mamíferos:

abandonados en gran cantidad, como si estuvieran muertos. A menudo un gran número de serpientes de todas clases se lanza a comer su carne, y, cuando oyen el silbido del basilisco, desaparecen rapidísimamente y se ocultan en sus cubiles o debajo de la arena. El basilisco llega al lugar y con toda tranquilidad se da un festín, luego se marcha y se aleja silbando.
(Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 118)

Quizá la mayor diferencia que encontramos entre Plinio y Eliano radica en los temores y las debilidades del basilisco puesto que el segundo mantiene que el único animal que puede derrotar a tan temible monstruo es el gallo en lugar de la comadreja, tal como sostenía el primero:

El basilisco, según se dice, se horroriza ante el gallo. Al verla, el basilisco se echa a temblar, y al oírlo cantar, experimenta convulsiones y se muere.
(Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 168)

El miedo que siente la serpiente hacia el gallo obedece a que, en la tradición folklórica occidental, el canto de esta ave se contrapone a las fuerzas del mal, en cuanto que “the cock has ever been the bird of dawning whose call dispels the horrors of the night” (Matthews & Matthews, 1995: 48). Al mismo tiempo, “the cock itself was often the

image of the Savior” (Charbonneau-Lassay, 1991: 422), característica que inevitablemente vincula al basilisco, de ofídica morfología y temeroso ante el canto de esta ave de corral, con el mismísimo Satán.

Como hemos dicho al principio de esta sección, la primera referencia al basilisco en un texto inglés se recoge en la obra cristiana *Early English Psalter* (c. 1300), en la que el salmo 90:13 coloca al basilisco junto al áspid, al león y al dragón:

our aspide and basilisk saltou ga
and fortrede lioum and dragoun al-swa.
(Early English Psalter en Surtees Society, 1884: 309)

Podríamos parafrasear este fragmento como “el áspid, el basilisco, pero también el león y el dragón rendirán pleitesía al rey”. Charbonneau-Lassay (1991: 421) explica que estas bestias son, desde tiempo del rey David, los cuatro monstruos que representan el poder del maligno y que el Mesías, con su poder divino, los obligará a postrarse a sus pies y así, finalmente, el bien se impondrá sobre el mal. De todas maneras, tal y como hemos visto en la sección dedicada al unicornio, el león, al igual que otras muchas criaturas como el centauro o el grifo, presenta, originariamente una dualidad en su simbolismo. Sin embargo, a lo largo de la Edad Media se consolidará como símbolo de Cristo y será despojado de asociación maligna alguna. Esto no le sucederá, sin embargo, a ninguna de las tres bestias que le acompañan en el salmo, dado que, por su taxonomía ofídica y como se ha expuesto en la sección dedicada al dragón, están inexorablemente vinculada a Satán y al mal. Más adelante profundizaremos en su morfología para explicar la naturaleza y el posible significado del basilisco de J. K. Rowling.

Asimismo, esta criatura también aparece recogido en *La Biblia*, concretamente en el libro de Isaías en el *Antiguo Testamento*:

They have broken (the) eggs of snakes, and (have) made
(the) webs of an araneid; they that eateth of the eggs of
them, shall die, and that that is nursed, or hatched, shall
break out into a cockatrice (Isaiah, 59:5).
(Wyclif en Noble, 2010: 754)

Hemos tomado este ejemplo de la traducción al inglés de *La Vulgata* que hace John Wyclif¹⁴⁵ porque este explica que la palabra *regulus* del latín comenzó traduciendo por *basilisk*, como muestra el ejemplo del *Early English Psalter*, para en menos de un siglo convertirse en *cockatrice*. Esta mutación según Bane (2016:56) obedecerá a la forma en la que Chaucer (s. XIV), cuyo *The Parson's Tale* comentaremos más adelante en esta sección, escribe el nombre del monstruo, *basiliscok*, que pudo haber derivado en *cockatrice* y, de este modo, ambas palabras se convirtieron en sinónimas a partir, precisamente del s. XIV, sinonimia que, como hemos señalado, es exclusiva de la lengua inglesa dentro de las lenguas vernáculas europeas.

Además de clarificar el origen de ambos términos, el libro de Isaías (59:5) contribuye a reforzar la asociación de la criatura con el mal, en cuanto que los huevos del basilisco, puestos por un áspid, son fruto de aquellos que se alejaron de la senda de Dios y quien se alimente de ellos morirá, mientras que aquel que los incuba contribuirá al nacimiento de una de estas diabólicas criaturas, que tal y como se recogía en las fuentes clásicas, o bien con su mirada o con su letal aliento, destruirán todo a su paso.

A pesar de que en las fuentes clásicas se asevera que el basilisco nace de la sangre de la Gorgona Medusa, en la Edad Media la explicación para su génesis cambiará y como señalan Sax (2013:121) y White (1992: 169), será Alexander Neckam¹⁴⁶ en su *De Naturis Rerum* (s. XII) quien modificará su origen, el cual se consolidará en el imaginario folklórico británico, al afirmar que si un sapo incubaba el huevo de un gallo viejo nacerá un basilisco:

¹⁴⁵ John Wyclif (c. 1320-1384) fue un terrateniente inglés que se dedicó al estudio de los textos sagrados y su uso. Las traducciones más tempranas de *La Vulgata* al inglés se conocen como *The Wyclif Bible* (Brewer, 1970: 108)

¹⁴⁶ Alexander Neckam nació en 1157 en St. Albans, Herfordshire, y falleció en 1217 en Kempsey, Worcestershire. Fue un eclesiástico y científico inglés que impartió teología en Oxford y desde 1213 ocupó el cargo de abad agustino en Cirencester, Gloucestershire. De entre sus obras destacan *De utensilibus*, el primer manuscrito europeo que explica cómo utilizar la brújula en navegación y *De naturis rerum*, una miscelánea del conocimiento científico europeo desde la Grecia clásica hasta su época (Agusytin et al., Encyclopedia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

Cum item in senium vergit gallus, quandoque ovum
point, quod bufo foveat, et ex ipso prodit basiliscus.
(Neckam en Wright, 1863: 120)

La elección del sapo como el animal que incubaba al basilisco no es casual, en cuanto que, como explica Charbonneau-Lassay (1991: 170), la segunda plaga que azotó a los egipcios estaba formada por millares de estos batracios. Así, este animal se incluye en el grupo de los espíritus impuros, categoría que tampoco pasa desapercibida en el libro del *Apocalipsis* en el que se demoniza al sapo haciéndolo salir de la boca del dragón, bestia que, como ya se ha insistido en la sección dedicada a esta, constituye una de las representaciones de Satanás:

And I saw *coming* out of the mouth of the dragon, and
out of the mouth of the beast, and out of the mouth of the
false prophet, three unclean spirits, as it were frogs for
they are spirits of demons, working signs.
(Revelation, 16:13- 14) (www.biblegateway.com. Último
acceso 12.3.2018)

También incluye Bartolomeus Anglicus al basilisco en su *De proprietatibus rerum* (s. XIII) y nos explica lo siguiente:

The cockatrice high Basiliscus in Greek, and Regulus in
Latin; and hath that name Regulus of a little king, for he
is king of serpents, and they be afraid, and flee when they
see him. For he slayeth them with his smell and with his
breath: and slayeth also anything that hath life with
breath and with sight. In his sight no fowl nor bird
passeth harmless, and though he be far from the fowl, yet
it is burned and devoured by his mouth. But he is
overcome of the weasel; and men bring the weasel to the
cockatrice's den, where he lurketh and is hid. For the
father and maker of everything left nothing without
remedy.
(Anglicus en Steele, 2004)

La descripción del basilisco en este pasaje es muy similar a la proporcionada por Plinio el Viejo (s. I d. C.), tanto en lo que se refiere a su morfología como a sus cualidades, dado que la criatura de Anglicus es también una serpiente que ahuyenta a las demás con su presencia, posee un aliento y una mirada letales y su enemigo natural es la comadreja, cuya elección como enemigo se debe a que este pequeño carnívoro, capaz de vencer a animales mucho mayores que él, representa al buen cristiano que no es otro sino aquel que “no matter how weak in himself, can still triumph over Satan, the most terrifying monster of hell” (Charbonneau-Lassay, 1991: 147). Charbonneau Lassay (1991: 147) explica que el cristianismo adaptó esta analogía de autores como Plutarco, Aristóteles u Ovidio quienes utilizaban a este animal para simbolizar al buen discípulo basándose en un proverbio que decía lo siguiente:

The weasel conceives through the ear and gives birth
though the mouth.

(Charbonneau-Lassay, 1991: 147)

Este proverbio explica que el buen discípulo escucha a su maestro atentamente con el fin de que semilla del conocimiento crezca en su interior. Una vez alimentada, el discípulo podrá ejercer de maestro. De este modo, a través de sus palabras dará a luz a nuevos discípulos que se nutrirán de su propio conocimiento. De igual manera que los discípulos aprenderán de sus maestros para combatir la ignorancia y crear conocimiento, el buen cristiano aprenderá de la palabra de Dios para combatir la tentación y difundir su palabra. Así se habría incorporado esta analogía clásica en el cristianismo e idénticamente se habría readaptado de Plinio a Anglicus.

White en su traducción de un bestiario inglés del s. XII escrito en latín define al monstruo nuevamente como “the king of serpents” (White, 1992: 168), afirma que “people who see it run for their lives, because it can kill merely by its smell” (White, 1992: 168) y que “even if it looks at a man, it destroys him” (White, 1992: 168). En consonancia con Plinio o con Neckam y Anglicus se introduce a la comadreja como su enemigo natural (White, 1992: 168). Esto último, como veremos, se recogerá en todos los bestiarios ingleses y dejará,

de algún modo, de lado la confrontación de la serpiente con el gallo. Lo curioso de la explicación de este bestiario estriba en el hecho de que, aunque se defina al basilisco como a una serpiente, la ilustración que acompaña a la entrada es la de un animal quimérico formado a partir de un gallo con cola y lengua de serpiente que lleva una corona sobre la cabeza que lo identifica como 'rey de las serpientes, como ya se ha indicado.

El *Aberdeen Bestiary* (s. XII) le otorga a la criatura una dimensión de aproximadamente 15 centímetros en consonancia con lo recogido por Plinio y Eliano. Sin embargo, no especifica que el basilisco sea una serpiente, pues únicamente se le describe como “the King of crawling things”. Este bestiario menciona, de nuevo, a la comadreja como su depredador y añade que los basiliscos viven en lugares secos, aunque si se diese la circunstancia, podrían sumergirse en el agua para atacar a un hombre. Una vez sus dientes hayan rozado la carne de su víctima, esta se vería asaltada por una aguda hidrofobia y se volvería loca. El *Aberdeen Bestiary* añade que nuestro objeto de estudio en esta sección puede además matar con la mirada y que ningún pájaro podría sobrevolarlo sin caer calcinado al instante, puesto que, independientemente de la distancia, aniquila a las aves quienes caen directamente en sus fauces. La ilustración que acompaña al animal es muy similar a la de White y representa al basilisco con pico de ave rapaz, cuerpo de gallo, cola de serpiente, alas, garras y una corona en la cabeza (*The Aberdeen Bestiary*) (www.abdn.ac.uk. Último acceso 15.9.2016).

El *Bodleian Bestiary* (s. XIII) proporciona una descripción idéntica al de Aberdeen. Sin embargo, el primero profundiza en el significado alegórico cristiano de la bestia al afirmarse explícitamente que “the basilisk signifies the devil, who openly kills the heedless sinner with his venom” (Barber, 1999: 185). Sin embargo, al igual que sucede con otras criaturas malignas, el basilisco “is conquered [...] by the soldier of Christ who puts all his hope in the Lord, whose power overcomes and tramples underfoot all hostile forces” (Barber, 1999: 185). Además, este bestiario justifica tanto la naturaleza diabólica del basilisco como su posterior rendición ante el buen cristiano basándose directamente en las Sagradas Escrituras, concretamente en el Salmo

90:13 del *Early English Psalter* que, como ya se ha mencionado, contiene esta misma información. Vemos, pues, una estrecha conexión entre la reiteración de las fuentes clásicas que proporcionan los bestiarios ingleses y las Sagradas Escrituras.

En este punto, cabe recalcar el hecho, de que, al igual que le sucedía al dragón, el basilisco representa el epítome del pecado al equiparársele morfológicamente con una serpiente o una quimera ofídica. Por tanto, su presencia en narraciones o representaciones artísticas se vinculará a la tentación satánica que solamente podrá ser combatida por aquellos que sigan la rectitud del camino de Dios.

Resulta de especial importancia remarcar que nuestro objeto de estudio en esta sección y su naturaleza diabólica traspasa las fronteras de las Sagradas Escrituras y pasa a formar parte indisoluble de la tradición cultural de Gran Bretaña. Su presencia y aceptación en la cultura popular era tal que en el s. XV en Bale (Norfolk) se llegó al insólito extremo de juzgar a un gallo por haber puesto un huevo. Recordemos aquí la ya mencionada explicación de Neckam (s. XII) sobre el origen del basilisco. Tal y como expone Lum (1951: 37), que el hombre haya asumido que los animales no son responsables de sus acciones en la misma magnitud que las personas es un hecho relativamente reciente. Antaño no resultaba extraño que se juzgara a animales por crímenes como robo o asesinato. Desafortunadamente, hoy en día es complicado saber el resultado del juicio o qué pruebas se presentaron contra el gallo, aunque se sabe que el acusado disponía de su propio abogado quien hizo lo posible por defenderle. Aun así, el ave fue considerada culpable y en ningún momento se consideraron las actuaciones de la defensa y de la acusación, entre las que destacan el gran valor alquímico del huevo y la posibilidad de que del mismo hubiese podido nacer (si hubiese sido incubado por un sapo) una de las criaturas “most injurious to the Christians” (1951: 38).

La presencia del basilisco en las crónicas no se limita a la anécdota, pues aparece en crónicas de los ss. XVII y XVIII respectivamente. La primera de estas fuentes es especialmente llamativa porque intenta explicar de forma racional la habilidad del basilisco para matar a distancia que recogían las fuentes clásicas y los bestiarios medievales:

In 1646, Pepys was reporting in his diary that, 'discoursing on the nature of serpents, he told us some that in the waste places of Lancashire do grow to a great bigness, and that do feed on larks, which they take thus: They observe when the lark is soared to the highest, and do crawl to be just underneath them: and there they place themselves with their mouths uppermost, and there, as it conceived, they do eject poison up to the bird; for the bird do suddenly come down again in its course of a circle, and falls directly into the mouth of a serpent; which is very strange.
(White, 1992: 168)

La segunda de las crónicas data del s. XVIII y relata lo acontecido con un basilisco que apareció en Renwick, Cumbria:

A notice in All Saints' Church in the Cumbrian Village of Renwick explains why the villagers are nicknamed 'Renwick Bats' to this day. In 1733 rebuilding work was begun on the church by a number of village workmen. When they started to remove the old floor the men fled in terror as out of a dark hole there emerged a huge winged creature which flapped after those who had unwittingly disturbed it. The creature was recognized as a cockatrice, described in medieval bestiaries as four-legged cock with a serpent's tail and huge thorny pinions. One of the workmen, John Tallantire, stood his ground in the churchyard and managed to kill the creature with a ROWAN bunch, a tree known for its magical properties. According to the account in All Saints' Church John Tallantire was rewarded by the grateful community- 'For this act his estate was enfranchised and his heirs forever'- and he was relieved from the duty of tithe-paying. Whatever it was that he slew that day, its wings were shaped rather like those of a bat and from then on, the people of the surrounding villages bestowed the soubriquet 'bats' on the inhabitants of Renwick
(Alexander, 2002: 227)

Junto a la inclusión de la representación física del basilisco que acompaña a las miniaturas de los bestiarios, de la que se hace eco el propio texto, esta crónica propone una nueva arma para combatir al monstruo puesto que el héroe John Tallantire no emplea ni a un gallo ni a una comadreja, sino que utiliza una rama de serbal¹⁴⁷ para deshacerse del monstruo.

Con todo, la presencia cultural del basilisco no se restringe a las crónicas, sino que también protagoniza diversas leyendas populares de Gran Bretaña. Sin ir más lejos, hubo un tiempo en que toda Inglaterra estaba infestada de cocatrices por lo que nadie se aventuraba a salir de sus casas hasta que un valiente líder se ofreció a eliminarlas. Este joven, San Patricio, se cubrió completamente de espejos que reflejaban en todas direcciones y recorrió toda la isla, asegurándose de que ninguno de estos seres quedaba con vida (Lum, 1951: 42). Esta forma de acabar con el basilisco evoca la manera en que Perseo consiguió acabar con Medusa a quien cortó la cabeza tras conseguir convertirla en piedra al reflejarse la mirada letal de la Gorgona en un escudo de bronce bruñido (Grimal, 1989: 426).

Williams (2018: 22-32) compila una historia similar que supuestamente sucedió en Essex. Un basilisco había aterrorizado a la población hasta que un hombre con una armadura de cristal consiguió acabar con su vida mediante el reflejo de su propia mirada letal. También Alexander (2002: 53) insiste en esta forma de acabar con el basilisco al narrar la historia de otra criatura que fue derrotada en Hampshire por un caballero llamado Green quien consiguió, al igual que San Patricio o el caballero de Essex, matarla usando su propio reflejo mortal.

Lo que tienen en común todas estas leyendas, además de no incluir una descripción pormenorizada con el basilisco que podría obedecer a las diferentes reinterpretaciones a las que el monstruo ha sido sometido, es que en todas ellas los basiliscos son derrotados de la

¹⁴⁷ De todos los árboles y plantas, el serbal es el que protege de cualquier tipo de magia negra. En Gran Bretaña lleva el sobrenombre de *The Witch Tree*, dado que es el que protege del mal de ojo (Alexander, 2002: 240).

misma forma en la que Perseo derrotó a Medusa, lo que hace que el atributo que define al monstruo sea casi exclusivamente su mirada letal.

Otra de las representaciones de esta criatura fantástica la recoge la heráldica. Así pues, esta ciencia nos ofrece una tercera descripción del basilisco:

The cockatrice is a frequent emblem in heraldry, borne as a charge upon the shield and also as a supporter. To the mailed draconic form of the wyvern it had the hideous crested head with livid dangling wattles similar to the dunghill cock, its round glittering eyes dealing death; its barbed tongue and serpentine tail, with deadly sting.
(Vinycomb en Curnow, 2012)

Aunque autores como Wood (2014: 100) y Lum (1951: 38) han tratado de establecer una diferenciación entre *basilisk* y *cockatrice*, esta se antoja ciertamente complicada. Ambos autores mantienen que el primero de los términos hace referencia a su representación como serpiente mientras que el segundo se referiría a la quimera mitad gallo-mitad sierpe. Sin embargo, hemos de discrepar de esta sencilla distinción propuesta por ambos autores, dado que se contradecirían con la asociación sinonímica del *OED* y de otras fuentes como los bestiarios medievales en las que, como se ha explicado, se utilizan ambos sustantivos para designar la misma realidad.

Si tal distinción existiese, se ignoraría la representación heráldica del monstruo por ser totalmente diferente a las dos acepciones que proponen estos dos autores. Además, el *OED* incluiría también una representación de su dimensión física, en cuanto a que no estaría sujeto a la reinterpretación y readaptación que hemos visto, en cuanto que según ellos se limita a dos formas concretas.

Es más, si la teoría de Wood (2014: 100) y Lum (1951: 38) fuese cierta, tanto los bestiarios como las demás fuentes cristianas que recogen a nuestro objeto de estudio en esta sección, entre las que se incluye *La Biblia*, habrían simplificado la diferencia entre ambas bestias a su conveniencia, especialmente en el caso de la hipotética exclusividad de asociación ofídica del término *basilisk*, ya que esto

permitiría delimitar y magnificar la simbología de la serpiente como epítome de la maldad. Por tanto, mantenemos lo apuntado al principio de esa sección: *basilisk* y *cockatrice* son sinónimos intercambiables, como veremos en las manifestaciones literarias británicas, y que dicha sinonimia es exclusiva de la lengua inglesa en relación con las otras lenguas vernáculas europeas.

Como se ha mencionado, uno de los primeros autores en hablar del basilisco en la literatura inglesa es Geoffrey Chaucer en su *The Parson's Tale* (s. XIV):

This is that other hand of the devel, with fyve fingres, to
cacche the peple to his vileinye. The firste finger is the
fool lookinge of the fool womman and of the fool man,
that sleeth, right as the basilicok sleeth folk by the venim
of his sighte; for the coveitise of eyen folweth the
coveitise of the herte.

(Chaucer en Skeat, 2008: 626)

En este fragmento, Chaucer hace un uso figurativo del basilisco, comparando su mirada letal con la del hombre o la mujer que sucumbe a la lujuria, pecado que puede acarrear el más fatal de los destinos al igual que les sucedía a los que se encontraban con los ojos de la cocaltriz. Así pues, con esta comparación Chaucer incide en el poder de la mirada del basilisco en consonancia con la tradición clásica, cristiana y folklórica, especialmente con esta última, en la que, como hemos visto, el atributo que define al basilisco en cualquiera de sus menciones es el de poseer una mirada literalmente asesina. Además, al vincularlo con la lujuria, Chaucer hace uso del significado religioso del animal explicado pormenorizadamente en el *Bodleian Bestiary* (s. XIII), puesto que al vincularlo con uno de los pecados capitales se le remite directamente a Satán, “who openly kills the heedless sinner with his venom” (1999: 185). Junto al contenido del texto, cabe recordar el valor lingüístico del que hablaba Bane (2016: 56) y al que ya hemos hecho mención, en tanto que “his [Chaucer’s] spelling of the creature’s name basilicok evolved into the work cockatrice”. Así pues, el *basilicok* del autor de *The Canterbury Tales* podría haber evolucionado a *cockatrice* de la siguiente manera:

Basilisk>basilic**ok**>cockatrice

Si aceptamos como cierta la hipótesis de Bane sobre la génesis de la dualidad nominal del basilisco, la importancia literario-cultural de la obra de Chaucer pudo haber superado incluso a la traducción de la *Vulgata* de Wyclif. Con todo, pese a que la introducción del término *cockatrice* se remonta al s. XIV, coexistió con *basilisk* a lo largo de los años, como puede observarse en la obra *King Richard III* (1593) de William Shakespeare:

LADY ANNE

Never hung poison on a fouler toad.
Out of my sight! Thou dost infect mine eyes.

RICHARD GLOUCESTER

Thine eyes, sweet lady, have infected mine.

LADY ANNE

Would they were **basilisks**, to strike thee dead
(Acto I, escena ii: 147-150) (Shakespeare en Wells & Taylor, 1987: 118)

DUCHESS OF YORK

O-ill dispersing wind of misery!
O my accursed womb, the bead of death!
A **cockatrice** hast thou hatched to the world,
Whose unavowed eye is murderous.
(Acto IV, escena i: 52-55) (Shakespeare en Wells & Taylor, 1987: 141)

Estos extractos del dramaturgo inglés más universal ilustran a la perfección la sinonimia entre *basilisk* y *cockatrice*, evocando al mismo tiempo la esencia del principal atributo de la criatura: su mirada asesina; una mirada que desea poseer Lady Anne para deshacerse de su futuro esposo Richard a quien se culpa en esta obra de la muerte de su amado primer esposo, el Príncipe Edward de Lancaster. En el segundo extracto (ver arriba), la Duquesa de York, madre del protagonista, utiliza el símil fantástico para establecer una

comparación entre su propio hijo y la cocaliz con el fin de expresar la repulsión que le producen los crímenes cometidos por el monarca.

Este rasgo definitorio del basilisco en la obra shakesperiana es el mismo que emplea Chaucer dos siglos antes, ya que, como hemos visto en los ejemplos de *Richard III*, se emplea al monstruo para caracterizar como diabólicos los ojos de hombres y mujeres lujuriosos que, engañados por Satán, conducen sus miradas hacia las tentaciones de la carne. Esta peculiaridad determinante del ente que tratamos en esta sección perdurará, como veremos, como símil en el canon literario anglófono.

Jonathan Swift¹⁴⁸, introduce al basilisco en uno de sus poemas póstumos para explicar cómo su poder maligno podría amenazar incluso a su musa y arrebatarle sus virtudes:

See how she rears her head,
And rolls about her dreadful eyes,
To drive all virtue out, or look it dead!
'Twas sure this basilisk sent the Temple.
(Swift en Bell, 1787: 157) (vs. 121-124)

En el período romántico, Robert Browning¹⁴⁹ en su poema *A Light Woman* (1855), utiliza los ojos del basilisco como símil de la intensidad de la antipatía que siente su amigo hacia él tras advertirle de que la mujer con la que había iniciado un romance había sucumbido a la lujuria en innumerables ocasiones. Además, según la voz poética, esta le habría embaucado de tal forma que habría anulado su voluntad: “eclipsing his sun’s disk” (v. 28):

For see my friend goes shaking and white;

¹⁴⁸ Jonathan Swift fue un escritor anglo-irlandés que nació en Dublín en 1667 y falleció en la misma ciudad en 1745. Su obra más celebrada, *Gulliver’s Travels* (1726) constituye una de las críticas satíricas más amargas jamás escritas sobre el ser humano (Quintana, Encyclopædia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

¹⁴⁹ Robert Browning nació en Londres en 1812 y falleció en Venecia en 1889. Está considerado como uno de los grandes poetas de la época victoriana. Su obra más famosa, *The Ring and the Book* (1868-1869) narra la historia de un juicio por asesinato en época romana a lo largo de 12 tomos (Drew, Encyclopædia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

He eyes me as the basilisk:
I have turned, it appears, his day to night,
Eclipsing his sun's disk.
(Browning en Scudder, 1895: 127) (vs. 25-28)

John Keats en la primera antístrofa¹⁵⁰ de su *Ode to Naples* (1820) retoma también al basilisco enfatizando su carácter regio además de poner de manifiesto la peligrosidad de su mirada, siendo esta su arma más poderosa, pues puede matar sin dejar heridas aparentes:

Be thou like the imperial basilisk,
Killing thy foe with unapparent wounds!
Gaze on oppression, till at that dread risk,
Aghast she pass from the earth's disk.
Fear not, but gaze, - for freemen mightier grow,
And slaves more feeble gazing on their foe.
(Shelley en Benneson, 1907: 195) (vs. 7-12)

Lo que parece evidente es que todos los autores ingleses canónicos citados, desde Chaucer hasta Shelley, retratan al basilisco de una manera negativa, conectándolo con las fuerzas del mal y destacando de entre todos sus atributos su letal mirada. Esto, como se ha mencionado, también sucedía en las leyendas populares de Gran Bretaña. Por tanto, en este punto podríamos concluir que este rasgo definitorio del animal, así como su vinculación con Satán, es lo que le ha hecho sobrevivir en el tiempo. Al mismo tiempo, la ausencia de cualquier descripción física dejaría su aspecto a la imaginación del lector, que podría basarse o en la pequeña serpiente recogida por los autores clásicos o en el quimérico gallo de los bestiarios o la heráldica. Esta ausencia de representaciones de la dimensión física de la criatura justificaría, a su vez, como mencionábamos al principio de esta sección, que el *OED* tampoco ofrezca una descripción muy pormenorizada de su morfología. Así, la marcada ausencia de retratos

¹⁵⁰ Según el diccionario de la *RAE*, una antístrofa es característica de la poesía griega y se define como “la segunda parte del canto lírico alternado, que tiene como primera parte la estrofa y como tercera el epodo” (*Diccionario de la Real Academia Española*) (www.dle.rae.es. Último acceso 20.1.2020).

de esta criatura pone de manifiesto que su dimensión moral presenta una mayor relevancia que la física. Con todo, el basilisco se gana a pulso su connotación negativa de epítome de la maldad, precisamente, por el poder asesino de su mirada que, al igual que el monstruo, pasa a ser más importante como alegoría que como realidad física.

Tras el romanticismo, la cocalriz irrumpirá ocasionalmente en la literatura fantástica y juvenil del s. XX en Gran Bretaña, donde autoras como Edith Nesbit reinterpretan a la criatura despojándola de toda connotación negativa y presentándola en su *The Book of Dragons* (1900) como a una criatura indefensa y afable que se hace amiga de Edmund, el niño protagonista de la historia:

In the middle of the cave was a hole like a very big hand-washing basin, and in the middle of the basin Edmund saw a large pale person sitting. This person had a man's face and a griffin's body, and big feathery wings, and a snake's tail, and a cock's comb and neck feathers.

"Whatever are you?" said Edmund.

"I'm a poor starving cockatrice," answered the pale person in a very faint voice, "and I shall die—oh, I know I shall! My fire's gone out! I can't think how it happened; I must have been asleep. I have to stir it seven times round with my tail once in a hundred years to keep it alight, and my watch must have been wrong. And now I shall die."

I think I have said before what a kindhearted boy Edmund was.

"Cheer up," said he. "I'll light your fire for you." And off he went, and in a few minutes he came back with a great armful of sticks from the pine trees outside, and with these and a lesson book or two that he had forgotten to lose before, and which, quite by an oversight, were safe in his pocket, he lit a fire all around the cockatrice. The wood blazed up, and presently something in the basin caught fire, and Edmund saw that it was a sort of liquid that burned like the brandy in a snapdragon. And now the cockatrice stirred it with his tail and flapped his wings in it so that some of it splashed out on Edmund's hand and burnt it rather badly. But the cockatrice grew red and

strong and happy, and its comb grew scarlet, and its feathers glossy, and it lifted itself up and crowed "Cock-a-trice-a-doodle-doo!" very loudly and clearly.

Edmund's kindly nature was charmed to see the cockatrice so much improved in health, and he said: "Don't mention it; delighted, I'm sure," when the cockatrice began to thank him.

"But what can I do for you?" said the creature.

"Tell me stories," said Edmund.

"What about?" said the cockatrice.

"About true things that they don't know at school," said Edmund.

So the cockatrice began, and he told him about mines and treasures and geological formations, and about gnomes and fairies and dragons, and about glaciers and the Stone Age and the beginning of the world, and about the unicorn and the phoenix, and about Magic, black and white.

(Nesbit en Shell, 2007)

El basilisco de Nesbit poco o nada tiene que ver con los descritos en las fuentes clásicas por Plinio, Lucano o Eliano, en cuanto que su aspecto difiere de manera obvia del de una serpiente. Sin embargo, la descripción de esta autora inglesa es muy similar a la quimera que supone un cruce entre gallina y serpiente del bestiario de *White*, el de *Aberdeen*, el de la *Bodleian Library* o el de la heráldica descrito por Vinycomb (2012). Sin embargo, la cocatriz de Nesbit posee cuerpo de grifo y cara de humano, forma que se puede calificar de completamente innovadora. Otra readaptación que nos encontramos en *The Book of Dragons* es la actitud de la criatura, pues esta se nos presenta como a un ser indefenso a punto de morir y al que un niño salva la vida reavivando el fuego, acción que nos remite al mantenimiento de la llama de la cueva cada 100 años de la versión egipcia del basilisco que también lo relaciona con la inmortalidad y que mencionaba Charbonneau-Lassay (1991: 421). Además, Nesbit innova en cuanto a la forma de morir del basilisco: este lo hará si se apaga la llama, no tras escuchar el canto del gallo o al ser atacado por una comadreja como aseveraban las fuentes clásicas y medievales. Por

último, Nesbit también despoja a la cocatriz de su mirada letal, pues Edmund puede mirarle a los ojos con total tranquilidad enfatizando “the grim expression of the cockatrice’s eye” (Nesbit en Shell, 2007). Así pues, todo apunta a que Nesbit introdujo en su obra una reinterpretación innovadora y personal de una criatura cuya naturaleza fue tildada de diabólica durante siglos y le otorga el rol de cuentacuentos que contribuirá al aprendizaje del protagonista de la saga, aprendizaje al que se somete voluntariamente y que es el resultado de la amabilidad que había mostrado hacia la criatura.

Otro autor de literatura fantástica que incorpora a la cocatriz en su narración es John Masefield¹⁵¹ quien en su obra *The Box of Delights* (1937) la define como a una criatura temible y la describe de la siguiente manera:

A cockatrice is a fearful thing, like a cock and a cobra
mixed.
(Masefield en Errington, 2008)

Aunque el papel del basilisco en esta obra es meramente testimonial, vemos que en la literatura fantástica del s. XX se enfatiza la importancia de su dimensión física en contraposición a la literatura inglesa canónica que se limitaba a enfatizar el significado alegórico de su diabólica dimensión moral. Masefield, al igual que Nesbit, ignora, deliberadamente o no al basilisco de las fuentes clásicas y basa su descripción en las miniaturas de los bestiarios, en las que se obvia su aspecto ofídico y se le otorga el de una criatura mitad gallo - mitad serpiente. De todas maneras, como se ha insistido, este basilisco tendrá un papel meramente testimonial puesto que solo se incide en su peligrosidad, característica que lo conecta con la fama que le precede en las fuentes clásicas, medievales y folklóricas, en las que se le describe como a una temible criatura que ahuyentaba a todas las serpientes. Por tanto, podríamos afirmar que, pese a que Masefield

¹⁵¹ John Masefield nació en 1878 en Ledbury, Herefordshire, y falleció en 1967 en Abingdon, Berkshire. De su obra poética destacan *Salt-Water Ballads* (1902) o *The Everlasting Mercy* (1911). Además de lírica, entre sus trabajos también se hallan novelas fantásticas para niños como *Midnight Folk* (1927) o *The Box of Delight* (1935) (Agusytin et al., Encyclopedia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

retoma el mito de la cocatriz no la somete a ningún tipo de reinterpretación y se limita, de manera breve, a transmitir lo recogido por las tradiciones grecorromana y literario-cultural británica.

Una vez analizadas estas fuentes, pasamos al análisis del basilisco en nuestro corpus de estudio. Rowling lo describe de la siguiente manera:

The first recorded Basilisk was bred by Herpo the Foul, a Greek Dark wizard and Parselmouth, who discovered after much experimentation that a chicken egg hatched beneath a toad would produce a gigantic serpent possessed of extraordinary dangerous powers. The Basilisk is a brilliant green serpent that may reach up to fifty feet in length. The male has a scarlet plume upon his head. It has exceptionally venomous fangs but its most dangerous means of attack is the gaze of its large yellow eyes. Anyone looking directly into these will suffer instant death.

If the food source is sufficient (The Basilisk will eat all mammals and birds and most reptiles), the serpent may attain a very great age. Herpo the Foul's Basilisk is believed to have lived for close of nine hundred years.

The creation of Basilisks has been illegal since medieval times, although the practice is easily concealed by simply removing the chicken egg from beneath the toad when the Department for Regulation and Control of Magical Creatures comes to call. However, since Basilisks are uncontrollable except by Parselmouths, they are as dangerous to most Dark wizards as to anybody else, and there have been no recorded sightings of Basilisks in Britain for at least four hundred years.

(Rowling, 2017: 6)

La autora fija el origen del animal en Grecia y así desde un primer momento nos remite al origen helénico de su nombre, en consonancia con la preferencia de Rowling por las fuentes clásicas para la morfología de sus criaturas como hemos venido constatando hasta ahora. Rowling define al basilisco como a una serpiente, aspecto que

automáticamente lo conecta con las descripciones de Plinio y Eliano en las fuentes clásicas. Pese a esta conexión con la tradición grecorromana, en la que el animal posee una morfología serpentina, el basilisco rowlingiano es gigante, en contraposición al tamaño de doce dedos que le daba Plinio o al de poco más de un palmo de Eliano. Su escaso tamaño se incluye también en los bestiarios ingleses medievales, como el de Aberdeen o el de la *Bodleian Library* que indica que su talla es de unos 15 cm. Las leyendas populares o fuentes literarias británicas no se pronuncian al respecto. Por tanto, parece que la reinterpretación de Rowling con respecto a las proporciones de la criatura resulta completamente innovadora y podría deberse a la necesidad de magnificar el significado alegórico de la maldad y peligrosidad de esta clase de serpiente cuya dimensión moral trataremos más adelante.

En lo relativo al nacimiento del basilisco, Rowling prescinde de la vinculación con Medusa de Lucano y se decanta por la tradición cultural británica, en la cual, desde Alexander Neckam (s. XII) se mantiene que el basilisco nace del huevo de un gallo incubado por un sapo. El hecho de que la autora puntualice que la cría de basiliscos es ilegal nos recuerda al juicio real del gallo que había puesto un huevo que podía suponer una amenaza (Lum, 1951:37). Para evitar que algo así pueda volver a suceder Rowling aconseja mantener al sapo alejado del huevo.

El ofidio rowlingiano, que puede alcanzar los 50 metros de largo, incluye entre sus atributos una mirada letal y un veneno altamente tóxico, características que la autora toma de las fuentes clásicas; en concreto de Plinio quien, como ya hemos apuntado, menciona la mirada asesina de la criatura y la letal potencia de su veneno (Plinio el Viejo en Del Barrio-Sanz et al., 2003: 151) (Lucano en Jáuregui, 2000: 216) y de Eliano que, aunque no hace referencia explícita a la propiedad de la mirada del animal, sí incide en la toxicidad de su veneno (Eliano en Díaz- Regañón, 1984: 115).

En la literatura medieval, tal y como afirmaba Anglicus (en Steele: 2002), la peligrosidad del monstruo reside también principalmente en sus ojos, aunque este autor, al igual que Eliano, tampoco se refiere al veneno. Los bestiarios de *Aberdeen* y el

Bodleian y también las leyendas populares de Gran Bretaña encuentran fascinante a este monstruo por su mirada y lo mismo sucederá con las fuentes literarias de la isla. Así Chaucer, Shakespeare, Swift, Browning y Keats utilizarán sus ojos como recursos para la alegoría del mal, ignorando cualquier otra atribución física o moral del monstruo y estableciendo su poderosa vista como rasgo definitorio del basilisco.

La ausencia de descripción física se rompe con la literatura fantástica británica del s. XX. Sin embargo, tanto Nesbit como Masfield se decantan por representar a la cocatriz quimérica que adorna las miniaturas de los bestiarios medievales y a la que se hace referencia en la heráldica. Hemos visto que Nesbit opta por prescindir de la mirada asesina y presenta al monstruo como un personaje bondadoso. Masfield, aunque enfatiza su peligrosidad, no especifica el origen de esta en su breve descripción. Así pues, todo parece apuntar al conservadurismo de Rowling con respecto a estos dos aspectos del basilisco: el veneno y su mirada letal puesto que recurre a las fuentes clásicas y literaria, aunque ignora el aliento inflamable que también le atribuían Plinio y Eliano. Con todo, parece evidente que nuestra autora obvia deliberadamente las nuevas reinterpretaciones de la cocatriz en la literatura fantástica inglesa, como, por ejemplo, la de Nesbit. La criatura de Rowling poco a nada tiene que ver con la de esta otra autora.

De la dimensión física de nuestro objeto de estudio en esta sección, la autora también destaca tanto su longevidad como la pluma escarlata que adorna su cabeza. Estos dos atributos tienen su origen en Egipto, donde el significado literal de su nombre, “pequeño rey”, como ya hemos explicado lo vinculaba a la eternidad y los faraones. No obstante, la referencia a su esperanza de vida está ausente de casi la totalidad de las fuentes clásicas, folklóricas y literarias. Únicamente, Nesbit indica que para permanecer con vida, la cocatriz debe avivar el fuego cada cien años (Nesbit en Shell, 2007).

La pluma con la que Rowling corona la cabeza del basilisco se remonta a la caracterización original de este animal como protector de reyes. Es más, el color escarlata del adorno lo vincula con los estamentos más altos de la sociedad, ya que a partir del s. XIII fue este

color el que comenzó a utilizarse para las vestimentas de los cardenales de la Iglesia, substituyendo al púrpura (www.biblestudy.org. Último acceso 12.1.2020). Pese a que la pluma escarlata de Rowling es un añadido completamente nuevo a la fisonomía tradicional de la cocatriz, en las fuentes clásicas se expresaba la regia naturaleza de la criatura con “una mancha blanca en la cabeza como adornada con una diadema” (Plinio el Viejo en Del Barrio-Sanz et al., 2003: 151). Igualmente, las miniaturas de los bestiarios medievales ingleses analizados anteriormente representan a la quimera ofídica con una corona sobre la cabeza. Por tanto, resulta evidente que el basilisco de Rowling, al menos en su dimensión física, se nutre de la esencia de las fuentes clásicas que modificará para impregnar la reinterpretación de su criatura de un carácter estético y simbólico, como veremos, necesario. En otras palabras, la autora recurre a la tradición literario-cultural occidental, añadiendo innovaciones en forma de ocasionales florituras y cambios que le ayudarán a diseñar criaturas para su propia historia (Hiebert-Alton, 2014: 311).

En la trama de la segunda entrega de la saga, varios personajes sufren las consecuencias de la letal mirada del basilisco, episodios que llevan a Hermione a investigar en la biblioteca de la escuela, donde se encuentra con la siguiente descripción de la criatura en uno de sus volúmenes, descripción que amplía la de Rowling en su bestiario:

Of the many fearsome beasts and monsters that roam our land, there is none more curious or more deadly than the Basilisk, known also as the King of Serpents. This snake, which may reach gigantic size and live many hundreds of years, is born from a chicken's egg, hatched beneath a toad. Its methods of killing are most wondrous, for aside from its deadly and venomous fangs, the Basilisk has a murderous stare, and all who are fixed with the beam of its eye shall suffer instant death. Spiders flee before the Basilisk, for it is their mortal enemy, and the Basilisk flees only from the crowing of the rooster, which is fatal to it.
(CS, 2013: 290)

Gracias a esta descripción, escrita en el pergamino que Harry y Ron encuentran en las manos del petrificado cuerpo de Hermione, los protagonistas entienden que el animal al que se enfrentan es un basilisco y que ninguno de quienes han sufrido sus ataques ha muerto porque no lo han mirado directamente:

‘The basilisk kills people by looking at them. But no one’s died — because no one looked it straight in the eye. Colin saw it through his camera. The basilisk burned up all the film inside it, but Colin just got Petrified. Justin... Justin must’ve seen the basilisk through Nearly Headless Nick! Nick got the full blast of it, but he couldn’t die again... and Hermione and that Ravenclaw prefect were found with a mirror next to them. Hermione had just realized the monster was a basilisk. I bet you anything she warned the first person she met to look around corners with a mirror first! And that girl pulled out her mirror -and-’ Ron’s jaw had dropped. ‘And Mrs. Norris?’ he whispered eagerly. Harry thought hard, picturing the scene on the night of Halloween. ‘The water . . .’ he said slowly. ‘The flood from Moaning Myrtle’s bathroom. I bet you Mrs. Norris only saw the reflection...’ He scanned the page in his hand eagerly. The more he looked at it, the more it made sense. (CS, 2013: 290)

De algún modo, este episodio conecta al basilisco rowlingiano con la Medusa clásica muerto por Perseo y cuya mirada poseía, también, la capacidad de petrificar a quien mirase directamente a la criatura, conexión que establecía Lucano (s. I d. C.) al afirmar que el basilisco nació directamente de la sangre de la terrorífica Gorgona de cabellos de serpiente.

Sin embargo, Rowling parece obviar la leyenda de Perseo durante la batalla entre Harry y Voldemort en CS, en cuanto que

“Rowling skirts Harry’s need for a mirror in order to defeat the Basilisk safely by having Fawkes, the Phoenix, fly and peck out the creature’s eyes” (Huey, 2005: 69). Al mismo tiempo, la conexión del basilisco y la Medusa con la peligrosidad del reflejo del primero va más allá de las fuentes clásicas, ya que en las leyendas populares de Gran Bretaña el monstruo muere al verse expuesto a su propio reflejo y así lo derrotan San Patricio y los caballeros que se enfrentan a él en Essex y Hampshire.

También podría conectarse el episodio anterior de la saga con la crónica de la cocatriz de Renwick, Cumbria (s. XVIII), en la que el protagonista la derrota con la rama del serbal que, como ya se ha indicado, es una planta que se utilizaba como remedio contra el mal de ojo. En la obra de Rowling el antídoto para curar la petrificación causada por el basilisco es una poción en la que se incluye también una planta: la mandrágora¹⁵². Tal y como explica Dumbledore, la ingesta de este filtro devolverá a los petrificados a su estado natural:

‘You will find that Madam Pomfrey is still awake. She’s just giving out Mandrake juice - I daresay the basilisk’s victims will be waking up any moment’.
(CS, 2013: 330)

Vemos, pues, que a través de la conexión del basilisco con los espejos Rowling recurre al imaginario clásico, pero también, probablemente, al folklore británico, en cuanto que incorpora una característica presente en ambas fuentes. Sin embargo, reinventa la función de objetos que sirven de filtro, tales como la cámara de fotos de Colin, los espejos o el agua. Si tanto en las fuentes clásicas como en las leyendas populares, el reflejo de la mirada del basilisco en el espejo causaba su propia muerte, en contraste, en la saga rowligiana, se

¹⁵² La mandrágora es, quizás, una de las plantas más famosas del herbario. En la antigüedad se la usaba como narcótico o como afrodisíaco. Durante la Edad Media, una vez extraída de la tierra, podía emplearse para elaborar filtros amorosos o para pociones que incrementasen la fertilidad o que curasen enfermedades. Hoy en día, la mandrágora se utiliza también en la medicina homeopática y es también una planta popular entre quienes practican brujería y ocultismo (Agustyn et al., Encyclopædia Britannica) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

utilizan estos filtros para eliminar el carácter mortal de la mirada del basilisco. De este modo, si alguien se ve expuesto al reflejo de esta mirada no muere sino que sufre un estado de petrificación paralizante reversible. El efecto petrificador bien lo podría haber tomado Rowling de la Medusa que se convierte en piedra al verse en su propio reflejo.

De la información que se encuentran Harry y Ron en el pergamino mencionada anteriormente cabe resaltar que “*the Basilisk flees only from the crowing of the rooster, which is fatal to it*” (CS, 2013: 290), punto débil de la bestia, que Lord Voldemort, que es quien la controla, se encarga de eliminar matando a todos los gallos del castillo como señala Harry:

‘... The crowing of the rooster... is fatal to it!’ he read aloud.

‘Hagrid’s roosters were killed! The Heir of Slytherin didn’t want one anywhere near the castle once the Chamber was opened!’

(CS, 2013: 291)

De este modo, Rowling adapta la teoría de Eliano (s. II d.C.) de que el enemigo natural de su gigantesca serpiente es el gallo. Así, “el basilisco se echa a temblar, y al oírla cantar, experimenta convulsiones y se muere” (Eliano en Díaz-Regañón, 1984: 168). Igualmente, nuestra autora desecha la de Anglicus o la de los bestiarios medievales de White, el de *Aberdeen* o el de la *Bodleian Library* que apuntaban a la comadreja como enemigo natural de la cocaliz al igual que Plinio con anterioridad. Como hemos visto en esta sección, la elección del gallo o de la comadreja es relativamente indiferente, en cuanto que ambos animales simbolizan a Cristo y la asociación del Mesías con estos llega a su máximo exponente al igual que sucedía con el fénix en la sección dedicada a esta criatura. Por consiguiente, el asesinato de los gallos de Hagrid justifica la presencia del fénix Fawkes en la lucha que Harry mantiene con la gigantesca y mortífera serpiente en CS, dado que el fénix, representa, tal y como se ha concluido en la sección dedicada a esta ave, el poder del bien de un modo mucho más contundente.

El basilisco rowlingiano causa, además, el siguiente efecto sobre las arañas: “*Spiders flee before the Basilisk, for it is their mortal enemy*” (CS, 2013: 290). Tradicionalmente, como hemos visto en las fuentes clásicas y en los bestiarios ingleses medievales, son las sierpes las que huyen cuando ven acercarse al basilisco. Sin embargo, Rowling traslada esta fobia a las arañas que, por un lado, se perfilan como las criaturas más vulnerables a la fatal mirada del basilisco dado que poseen ocho ojos. Por otro lado, se las podría conectar simbólicamente con la serpiente, ya que como señala Charbonneau-Lassay (1991: 358-359), este arácnido representa el epítome de la traición pues caza a sus presas mediante una tela invisible que podría considerarse una trampa. No en vano, para el cristianismo la tela de la araña supone una alegoría de las tentaciones de Satán. Así, nuevamente, vemos una conexión entre Rowling y las fuentes clásicas y cristianas, y aunque la autora haya trasladado el valor alegórico de la serpiente a las arañas, ambos animales constituyen una representación de Satán. Esta adaptación obedece, probablemente, al hecho de que su basilisco es una criatura con forma de sierpe y de enormes dimensiones. En consecuencia, al evitar desdoblar su carácter simbólico, Rowling enfatiza las cualidades negativas del ofidio que, a su vez, como veremos, está intrínsecamente ligado al antagonista de la saga, Lord Voldemort.

La elección de la forma serpentina de la criatura rowlingiana podría verse respaldada por una razón de mucho más calado que su aspecto en las fuentes clásicas, pues, tal y como opina Berman (2008:51), “the association of Rowling’s basilisk with evil can be traced back to the biblical references in the Old Testament book of Isaiah”. Así pues, en términos de la connotación simbólica de la enorme serpiente verde descrita por la autora de *Harry Potter* (Rowling, 2017: 6) se puede establecer un paralelismo entre su obra y el primer libro de la Biblia, puesto que en ambos textos se representa al ofidio como encarnación del mal. La serpiente, como alegoría de Satanás, tienta a Eva, quien cae en el engaño, y el animal es maldecido por Dios por su aberrante comportamiento:

So the LORD God said to the serpent, “Because you have done this, curse are you above all livestock and all

wild animals” “You will crawl on your belly and you will eat dust all the days of your live” (Genesis, 3:14).
(www.biblegateway.com. Último acceso 4.2.2020)

Rowling emplea también los atributos físicos de la serpiente para describir la apariencia física del más poderoso y malvado mago de todos los tiempos, Lord Voldemort, de la siguiente manera:

White than a skull, with wide, livid scarlet eyes and a nose that was flat as a snake’s with slits for nostrils...
(GF, 2013: 558)

Esta descripción del antagonista se opone totalmente a la que encontramos en CS (2013: 329) donde se define a Tom Riddle, su antiguo yo, como “the clever, handsome boy who was once Head Boy”. El pasado y el presente de Lord Voldemort atraen la atención del lector al hecho de que las artes oscuras han corrompido su alma, característica que, a su vez, etronca con la creencia medieval y renacentista de que un cuerpo deforme esconde necesariamente un alma corrupta (Boán-Francis, 2014: 2).

La relación de Voldemort con las serpientes va más allá de su parecido físico con el animal, en cuanto que puede incluso comunicarse con ellas por medio de un idioma conocido como *Parsel-tongue*, habilidad por la que era ya famoso su antepasado, Salazar Slytherin y que Voldemort habría traspasado a Harry como explica Dumbledore “the night he gave you that scar” (CS, 2013: 333). Esto justifica igualmente que Harry sea el único alumno de la escuela que escuche al basilisco dotado de

“a voice of breath-taking, ice-cold venom” y que dice
“come... come to me... let me rip you... let me tear you... let me kill you...”
(CS, 2013: 120)

La facultad para hablar *Parsel-tongue* provoca que todos teman a Harry y que se le asocie con el mal, al pensarse que podría ser el heredero de Salazar Slytherin, ya que como le explica Ron:

‘being able to talk to snakes was what Salazar Slytherin was famous for. That’s why the symbol of Slytherin House is a serpent’
(CS, 2013: 195)

La asociación del mal con la Casa Slytherin va más allá del hecho de que, como se ha dicho con anterioridad, todos los magos y brujas malvados hayan pertenecido a esta casa y se remonta al propio fundador de la misma, Salazar Slytherin, quien también era malvado. Salazar Slytherin, junto a Godric Griffindor, Rowena Ravenclaw y Helga Hufflepuff fundó el colegio Hogwarts, sin embargo, Slytherin, pecando de soberbia, se enfrentó a los demás:

‘[...] [he] wished to be more selective about the students admitted to Hogwarts. He believed that magical learning should be kept within all-magic families. He disliked talking students of muggle parentage, believing them to be untrustworthy. After a while, there was a serious argument on the subject between Slytherin and Gryffindor, and Slytherin left the School’
(CS, 2013: 150)

Como explica el profesor Binns, dice la leyenda que a Salazar nunca se le volvió a ver tras dejar la escuela. No obstante, construyó una cámara en el castillo, conocida como *The Chamber of Secrets*, que habría sellado con el siguiente fin:

‘[...]so that none would be able to open it until his own true heir arrived at the school. The heir alone would be able to unseal the *Chamber of Secrets*, unleash the horror within, and use it to purge the school of all who were unworthy to study magic’.
(CS, 2013: 150-151)

De este modo, al vincular a Slytherin con el racismo, que no deja de ser una manifestación de la propia soberbia, J. K. Rowling trata de transmitir a sus lectores valores bíblicos moralizantes a través de la imaginación animal, pues en los textos sagrados también se condenan

este tipo de conductas: "Have you not discriminated among yourselves and become judges with evil thoughts?" (James 2:4) (www.biblegateway.com. Último acceso 4.2.2020).

Además, Rowling utiliza el recurso de la lengua *Parsel* para conectar al basilisco con el malvado Salazar Slytherin, cuyo legado habría sido retomado por el antagonista de la saga, Lord Voldemort. El hecho de Rowling defina a la criatura como a una serpiente obedece a la necesidad de enfatizar las cualidades negativas de los brujos a los que relaciona con el animal, al ser Salazar el fundador de la Casa Slytherin y Lord Voldemort su más célebre alumno.

Como hemos visto en la sección dedicada al fénix, esta ave constituirá una oposición simbólica al basilisco que se refuerza por la ayuda que le presta Harry de la Casa Gryffindor, representada por un león cuya asociación simbólica es similar a la de fénix, el gallo o la comadreja, pues todos estos animales son símbolos del Mesías. Sin embargo y como ya hemos explicado, es el fénix el que aglutina una mayor carga simbólica en relación con Jesús por su capacidad para resucitar de sus cenizas. Por ello, sus lágrimas se convertirán en el único antídoto para salvar a Harry del mortal veneno del basilisco (CS, 2013: 321), al igual que las que derramó Cristo en la cruz para la salvación de la Humanidad de la condenación eterna. Por ende, la elección de la caracterización del basilisco como una serpiente de 50 metros y la elección del fénix como su fiero oponente constituyen, en lo que a que simbología animal se refiere, simbolizan de manera inequívoca la constante lucha entre el bien y el mal, cuya balanza, como se ve a lo largo de esta tesis, decanta a nuestra autora hacia el bien tal y como habían hecho previamente otros autores de literatura fantástica como C. S. Lewis.

Para concluir, vemos necesario enfatizar nuevamente el hecho de que la dimensión física morfología del basilisco ha sufrido grandes cambios desde que se incorporó al imaginario clásico proveniente de Egipto hasta nuestros días. Su morfología ha sido vinculada a la serpiente en la antigüedad clásica por autores como Plinio, Lucano o Eliano y progresivamente ha ido mutando para convertirse finalmente en una criatura mitad ave-mitad sierpe en los bestiarios medievales ingleses o en la heráldica, características que influyeron a autores del

género de la literatura fantástica juvenil del s. XX como Edith Nesbit o James Masfield. Sin embargo, Rowling, licenciada en filología clásica por la Universidad de Exeter, decide mantener la esencia del basilisco al describirlo como a un ofidio cuyo tamaño gigantesco parece apuntar al carácter simbólico tanto clásico como cristiano. Además, vincula a su criatura directamente con el antagonista de la saga, conexión que, en última instancia, convierte al basilisco en el epítome del mal.

En lo que a las cualidades del monstruo se refiere, vemos que estas no han sufrido grandes cambios desde su origen, dado que en el *OED*, en las fuentes clásicas o en la tradición literario-cultural de Gran Bretaña, se hace referencia a su mirada letal, tanto para el uso literal del animal como para el componente figurativo del mismo. Sin embargo, la toxicidad de esta bestia recogida en las fuentes clásicas e ignorada en las fuentes medievales, en el folklore, en la poesía de Swift, Browning y Keats o en la literatura fantástica de principios del siglo pasado, forma, sin embargo, parte consustancial del basilisco rowlingiano, circunstancia que, de nuevo, lo acercaría a la tradición clásica en detrimento de la nacional. Por tanto, podría concluirse a este respecto que el basilisco de Rowling está mucho más ligado a su formación en filología clásica que a la tradición literaria nacional, en cuanto que, aunque la autora le atribuye un gran tamaño, mantiene la esencia de la criatura retratada por Plinio y Eliano.

Con todo, esta criatura permanece inalterable en lo relativo a su relación con el mal, naturaleza que se debe, fundamentalmente, a la adopción del basilisco como símbolo del mal por parte del cristianismo, el cual ha copado el dogma de fe en todo el continente europeo durante dos milenios y cuyas Sagradas Escrituras apuntan al basilisco como posible encarnación del poder de Satanás. Consecuentemente, la peligrosidad y maldad de la criatura, enraizada en la cultura occidental y extendida al canon literario, no fue modificada significativamente y solamente se le concede una pequeña posibilidad de redención en *The Book of Dragons* de Nesbit (1900), hecho completamente aislado ya que no ha trascendido a ningún otro autor entre los que se incluye la propia J. K. Rowling.

En la reinterpretación del basilisco por parte de la autora que

nos ocupa vemos que se mantienen las características de las fuentes clásicas. Las innovaciones principales son, por un lado, el enorme tamaño del monstruo y, por otro, el hecho de que Rowling traslada la fobia al mismo de las serpientes a las arañas que, a su vez, poseen un valor alegórico similar al de las serpientes. De este modo, Rowling consigue que la dimensión folklórica de su bestia no pierda su fuerza al ser desdoblada o traslada a otros ofidios.

En lo relativo a las debilidades del basilisco, la autora toma de Eliano al gallo como enemigo natural de su monstruo. Sin embargo, al eliminar a los gallos de su trama (pues estos habían sido asesinados mediante las artes malignas de Voldemort), elimina también el simbolismo del gallo como representación de Jesús. Esto obliga a Rowling a trasladar las cualidades del gallo al fénix, cuyo significado alegórico como encarnación del poder del bien, como ya se ha insistido, resulta mucho más contundente. Es, precisamente, el fénix quien contribuye en gran medida a la muerte de la satánica cocatriz de la *Chamber of Secrets*.

Así pues, aun hallándonos ante una reinterpretación de un símbolo animal y de una criatura en el sentido más literal del término, la adaptación del basilisco en la saga de *Harry Potter* no supone más que una reiteración ligeramente modificada de tradiciones ya existentes, eminentemente clásicas. Con todo, dicha adaptación presenta novedades como su gran tamaño o el antagonismo con el fénix, oposición que obedecería a la necesidad narrativa de la autora de enfatizar la importancia alegórica de ambos símbolos animales y, a su vez, la de enriquecer el valor estético de su obra.

3.4. EL HOMBRE LOBO

Todos los licántropos, en sus múltiples apariciones en las leyendas populares de diversas tradiciones, presentan una característica común: son humanos capaces de transformarse (voluntaria o involuntariamente) en lobos o en alguna otra criatura de apariencia lupina (Cheilik, 1987: 265). Esto le confiere un estatus en el

imaginario popular intrínsecamente ligado a la ferocidad y a la violencia (Sconduto, 2008: 1).

La representación de animales con rasgos antropomórficos data de finales del último período glacial¹⁵³ en el que los clanes de cazadores se identificaban con diversas bestias a las que consideraban sus ancestros. Así pues, es posible observar diferentes transformaciones de hombres en animales en las pinturas rupestres como la de *El hechicero*, una figura mitad hombre-mitad ciervo que preside a 4 metros de altura el resto de las imágenes que adornan las paredes de la cueva de Trois Frères¹⁵⁴, Francia (Ortuño, 2015: 6).

Eason (2008: 112) explica que, pese a las escalofrantes asociaciones que le acompañan, dicho temor hacia este metamórfico se asocia con una fascinación de magnitud similar. Esta misma autora (2008: 112) atribuye como rasgo definitorio a la criatura objeto de estudio en esta sección su sed de sangre y, a su vez, subraya que sus víctimas, ganado principalmente, también pueden ser humanas. Las víctimas de sus ataques tampoco siguen un patrón de edad, especie o género y, además, sus acciones no obedecen a razón alguna, ya que las conduce su instinto asesino (Kronzek & Kronzek, 2002: 250).

Rosen (2008: 180) asegura que la habilidad de transformación de estos seres radica en la magia y que sufren una conversión que se puede llevar a cabo, de manera voluntaria o involuntaria, a través de una maldición lanzada por un tercero. Esta autora también sostiene que, etimológicamente, el término *werewolf* combina *were*, un sustantivo del inglés antiguo que significa hombre, y *wolf*, lobo.

En su definición del término, el *OED* explica que este hace referencia a una persona que “according to medieval superstition was transformed or was capable of transforming himself at times into a wolf” (www.oed.com. Último acceso 13.10.2019). Dicha afirmación concuerda con la tesis de Kronzek & Kronzek (2002: 251), quienes

¹⁵³ La glaciación hace referencia a períodos en los que gruesas capas de hielo cubren grandes superficies de tierra. El último período glacial ocurrió en el pleistoceno, entre el 2.600.000 y el 11.700 a. C. (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

¹⁵⁴ Situada en Ariège, Francia, esta gruta guarda en su interior una importante colección de grabados y pinturas del Paleolítico superior (30.000- 10.000 a.C.) (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

recogen que los licántropos, aunque habitualmente de género masculino, también pueden ser mujeres. En el *OED* (www.oed.com. Último acceso 13.10.2019) también se dice que el término *werewolf* fue introducido en la lengua inglesa aproximadamente en el año 1000, en las *Ordenanzas Eclesiásticas* del rey Canuto el Grande¹⁵⁵:

Therefore must the shepherds be very watchful and diligently crying out, who have to shield the people against the spoiler, such are bishops and mass-priests, who are to preserve and defend their spiritual flocks with wise instructions, that the madly audacious were-wolf do not too widely devastate, nor bite too many of the spiritual flock.
(Canuto en Otten, 1986: 5)

En este fragmento puede interpretarse al licántropo como alegoría de Satán, simbolismo que, como veremos, también incorporarán los bestiarios ingleses para describir al lobo, aunque compilando y adaptando la fama que ya tenían estas criaturas en el mundo clásico. Así pues, el hombre lobo representaría una amenaza para el rebaño, los fieles que son custodiados por los pastores, símbolo de los diferentes cargos eclesiásticos. Como vemos, Canuto adapta las palabras de Jesús en el *Evangelio de San Juan* (10: 11-12)¹⁵⁶ en la ordenanza anteriormente referida, ya que, al igual que Cristo, él, como rey, o las autoridades eclesiásticas de su reino representan al pastor que cuida a las ovejas de su rebaño de los ataques del (hombre) lobo.

Sconduto (2008: 7) señala que la primera historia en la que aparece el hombre lobo se remonta al segundo milenio antes de Cristo, concretamente, al poema épico *Gilgamesh*¹⁵⁷, compilado en tablillas

¹⁵⁵ Canuto I fue rey de Inglaterra (1016-1035), de Dinamarca (1019- 1035) y de Noruega (1028-1035). El poder que ejercía este monarca en la política del norte de Europa fue aceptado en todo momento tanto por el papa como por el emperador. (Whitelock, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020)

¹⁵⁶ "I am the good shepherd: the good shepherd giveth his life for the sheep".

But he that is an hireling, and not the shepherd, whose own the sheep are not, seeth the wolf coming, and leaveth the sheep, and fleeth: and the wolf catcheth them, and scattereth the sheep (John, 10: 11-12) (www.biblegateway.com. Último acceso 20.1.2020).

¹⁵⁷ La epopeya de *Gilgamesh* cuenta las vivencias del rey de este nombre en 5 poemas sumerios independientes. Este texto, escrito en verso en idioma acadio, se reconoce como el

de arcilla en idioma acadio¹⁵⁸; una obra, que, a su vez, constituye “one of the great masterpieces of world literature” (George, 1999: xiii).

En la *Tablilla VI* de la traducción al inglés de esta composición, nos encontramos con que el rey Gilgamesh rechaza a Ishtar, la diosa del amor, cuando intenta cortejarle. Este monarca justifica su negativa por el comportamiento de la deidad con sus anteriores amantes, captando nuestra atención la historia de un pastor al que transformó en lobo:

‘You loved the shepherd, the grazier, the herdsman,
Who gave you piles of loaves baked in embers,
And slaughtered kids for you day after day.
‘You stuck him and turned him into a wolf,
Now his very own shepherd boys chased him away,
And his dogs take bites at his haunches.
(George, 1999: 49)

Se desconoce realmente si después de su mutación el desafortunado ovejero seguía manteniendo sus capacidades cognitivas intactas, pues en momento alguno se recogen sus reflexiones sobre cómo se sentía después de la metamorfosis. Sin embargo, lo que se puede asegurar es que este texto no solo retrata al primer licántropo literario, sino que este mismo “is also the first to become a werewolf as the victim of a wicked woman” (Sconduto, 2008: 8).

A pesar de la complejidad a la hora de establecer el origen de un mito en la cultura occidental, podría decirse que el licántropo comenzó a ocupar su lugar dentro del imaginario clásico en Arcadia, concretamente a través del culto a Zeus Liceo, originario de la región. Así, Herrero-Ingelmo (2008: 104) señala que esta variante de Júpiter en la zona se debe posiblemente a un culto a una deidad lupina anterior.

poema épico más antiguo conocido (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

¹⁵⁸ El acadio, también llamado asirio-babilónico, es una lengua extinta de la familia semítica que se hablaba al norte de Mesopotamia entre el 3.000 y el 1.000 a. C. (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

La devoción al Júpiter arcadio según Zolotnikova (2005: 106) fue establecida por el rey Licáon¹⁵⁹, cuya leyenda, como veremos más adelante, se desarrolla con mucho más detalle en las *Metaformosis* de Ovidio (s. I a. C.). El nombre de este monarca será el que conferirá al padre de los dioses helenos el epíteto de *Lykaios*, que, a su vez, lo conectará con la palabra griega *λύκος* (lobo) y que nos lleva irremediabilmente al término *lycanthope* de origen griego (*λυκάνθρωπος*), que, según el *OED*, (www.oed.com. Último acceso 12.5.2019) resulta de una amalgama de los sustantivos *λύκος* (lobo)+ *άνθρωπος* (hombre), una combinación idéntica a la señalada por Rosen (2008: 180) para explicar el origen del mismo sustantivo en lengua inglesa.

La devoción al Zeus Liceo está directamente relacionada con el festival de las Liceas (*λυκαια*), una tradición que, según la leyenda, comenzó en el reinado del monarca anteriormente mencionado y que, según Zolotnikova (2005: 111) es posterior a los Juegos Olímpicos¹⁶⁰ (s. VIII a. C.) pero anterior a los Juegos Panatenaicos¹⁶¹ (s. VI a. C.). De acuerdo con esta autora (2005: 112), dicho festival estaría claramente vinculado a las lupercales romanas¹⁶². Así, nos

¹⁵⁹ Licaón fue un rey arcadio, hijo de Pelasgo. De acuerdo con algunas versiones era un rey muy piadoso al que los dioses visitaban frecuentemente. Sin embargo, los infantes, quisieron saber si los extranjeros eran verdaderas divinidades y para ello mataron a un niño y mezclaron su carne con la del banquete, acción que desató la cólera de los dioses que acabaron con sus vidas. Con todo, la mayoría de las fuentes presentan a Licaón y a su familia como a una estirpe de impíos. Zeus, para comprobar si esto era cierto, los visitó vestido de vagabundo. El monarca acogió a su huésped, pero para corroborar si su naturaleza era divina decidió mandar degollar a un niño y servirlo como cena. Ante tal aberración, Zeus entró en cólera. Algunas versiones sostienen que lo fulminó con un rayo y otras que lo convirtió en lobo (Grimal, 1989: 219-320).

¹⁶⁰ Los juegos olímpicos de la antigüedad se celebraban en la ciudad griega de Olimpia, de ahí su nombre. Eran festivales atléticas en las que competían cada 4 años desde el 776 a. C. participantes de diferentes polis y reinos de Grecia (Young & Abrahams, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

¹⁶¹ Las Panateas o juegos panatenaicos constituían el mayor festival religioso de Atenas y se celebraban cada año en honor a la diosa Atenea. A partir del 566 a. C., nacen las Grandes Panateneas, ocasiones en las que se alargaba el festival habitual para incluir competiciones deportivas y que tenía lugar cada cuatro años. Este acontecimiento atlético pudo haber nacido a raíz de la rivalidad ateniense con la ciudad de Olimpia (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

¹⁶² Las lupercales o *Lupercalia* eran unas festividades romanas importantes que tenían lugar cada 15 de febrero. Esta celebración, de origen incierto, está vinculada al culto a la loba

encontramos la primera mención a las Liceas en la *Oda IX* de las *Olímpicas* de Píndaro (s. III a. C.):

Ningún atleta gira
 Como él, sin tropezar, sobre la arena
 La multitud lo mira,
 Y aplauso universal suena.
 ¿A quién la faz no encanta
 De tan bello garzón, y hazaña tanta?
 Como lucero brilla
 En las fiestas de Júpiter Liceo.
 (Píndaro en Montes de Oca, 1883: 66) (vs. 149-166)

Al comienzo del festival se realizaba un sacrificio al Zeus Liceo, una tradición relacionada con el castigo que este impuso al monarca sanguinario al que debe el epíteto que le acompaña, tal y como recoge Pausanias en la *Descripción de Grecia* (s. II d. C.):

Licaón por su parte, llevó al altar de Zeus Liceo a un niño recién nacido, lo sacrificó y derramó como libación su sangre sobre el altar, y dicen que él inmediatamente después del sacrificio se convirtió en lobo.
 (Pausanias en Herrero-Ingelmo, 2008: 103)

Los sacrificios humanos, como explica Girard (1979: 11), encarnan directamente la violencia que amenaza el correcto funcionamiento de la comunidad y la condena unánime de tales actos consigue purificarla totalmente y desvincularla por completo de los mismos. Consecuentemente, en la inauguración de las Liceas comenzó a ofrendarse un hombre lobo al Zeus Liceo en representación de Licaón:

capitolina, una deidad lupina que amamantó a los fundadores de Roma, Rómulo y Remo. Durante la inauguración de las lupercales, los sacerdotes *luperci* sacrificaban varias cabras y un perro. Posteriormente los despellejaban y cubiertos con sus pieles daban vueltas alrededor del monte Pelión. En el s. V, durante el pontificado de Gelasio I, la Iglesia adaptó este rito al que hoy conocemos como la fiesta de la Candelaria o ritual de purificación, en la que se conmemora la presentación de Jesús en el templo (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

Dicen que después de Licaón se convertía siempre un hombre lobo en el sacrificio de Zeus Liceo.
(Pausanias en Herrero Ingelmo, 2008: 115)

Según Pausanias la redención de un licántropo es factible, aunque casi imposible, porque tendría que mantenerse durante nueve años alejado de la carne humana. En otras palabras, la única forma de recuperar el aspecto humano una vez convertido en lobo, sería abstenerse de atacar a ningún hombre o mujer durante un período de nueve años (Pausanias en Herrero Ingelmo, 2008: 105).

Summers (1966: 143), a través del rito anteriormente descrito, conecta a las gentes de Arcadia con los cultos satánicos y la brujería. A su vez, la impía leyenda que gira en torno al sacrificio humano enlazaría directamente al hombre lobo con la esencia del mal y provocaría que en la antigua Grecia se extendiese la asociación de este cambiaforma con lo diabólico (Summers, 1966: 143). Herrero-Ingelmo (2008: 104) señala que, aunque el sacrificio humano es fundamental en las historias entre el monarca y el dios, la metamorfosis puede ser secundaria. De este modo, en el *Libro III* de la *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro (s. II a. C.) la versión de la historia de Licaón es diferente:

De Zeus y de Melibea, hija de Océano, o, según dicen algunos, de la ninfa Cilene, nació un niño, Licaón, que reinó sobre los arcadios y engendró cincuenta hijos de muchas mujeres [...]. Estos superaron a todos los hombres en soberbia e impiedad. Y Zeus queriendo probar su impiedad tomó el aspecto de un jornalero y se presentó a ellos. Lo invitaron hospitalariamente y habiendo degollado a uno de los niños del país mezclaron sus entrañas con los sacrificios y se lo ofrecieron por consejo del hermano mayor, Ménalo. Entonces Zeus, lleno de repugnancia, volcó la mesa, y de ahí que hoy se llame Trapezunte¹⁶³; fulminó a Licaón y a sus hijos,

¹⁶³ Este término está relacionado con el sustantivo griego *τραπέζιον*, cuyo significado en español es 'mesa' (Calderón-Felices, 1987: 90).

excepto al más joven, Níctimo, gracias a que Gea se apresuró a coger la mano derecha de Zeus y apaciguó su cólera.

(Apolodoro en Calderón-Felices, 1987: 90)

Este fragmento presenta una doble función moralizante: no solo ilustra las terribles consecuencias del sacrificio de un niño sino que, al mismo tiempo, con la desaparición del rey y toda su estirpe se condena el canibalismo.

La antropofagia para los griegos, como señala Renehan (1981: 225), representa el epítome de la abominación. Ward (2009: 65) mantiene que para los helenos resultaba crucial la preservación del lugar del hombre en la jerarquía que los diferenciaba de las bestias y de los dioses. Por ende, los seres humanos, a través de su conducta, están moralmente obligados a salvaguardar los valores que los hace únicos. Si un humano llevase a cabo prácticas caníbales lo haría aplicando su capacidad racional y ello significaría una transgresión voluntaria de su código ético. Dicho de otro modo, una persona es consciente de lo que hace mientras que una bestia salvaje no lo es. En consecuencia, quien comete canibalismo “chooses to abandon the civilized, ordered world and enters a life of savagery” (Ward, 2009: 65).

No es extraño, entonces, que se incluya la antropofagia en la leyenda de Licaón ya que refuerza su valor moralizante en cuanto que disuade tanto del asesinato como del canibalismo. Esta práctica la encontramos también recogida en la *República* de Platón¹⁶⁴ (s. V a. C.) para explicar lo que representa la figura del tirano:

- ¿Y cuál es el comienzo de este tránsito de un líder hacia un tirano? ¿No es patente que cuando el líder comienza a

¹⁶⁴ Platón fue un filósofo ateniense que vivió entre el 428 y el 348 a. C. Fue discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles. Entre sus logros destacan la fundación de la Academia en Atenas donde impartía sus conocimientos. Su extensa obra, escrita en forma de diálogo, abarca temas tan diferentes como ética, psicología, epistemología, metafísica, filosofía política, filosofía del lenguaje o filosofía de la educación. Entre sus trabajos podrían descartarse *Fedón*, *La República*, *Timeo* o *Menón*, entre otras (Meinwald, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

hacer lo que se narra en el mito respecto del templo de Zeus Liceo en Arcadia?

-¿Y qué es lo que se narra?

-Que cuando alguien gusta de entrañas humanas descuartizadas entre otras de otras víctimas, necesariamente se ha de convertir en lobo. ¿O no has escuchado el relato?

(Platón en Eggers-Lan, 1988: 413)

Con todo, los diferentes relatos de hombres lobo en la Grecia clásica no siempre actúan como agente moralizante, sino que coexisten con otros meramente descriptivos como es el caso del retrato de los neuros¹⁶⁵ que Heródoto incluye en el libro IV de la *Historia* (s. V a. C.):

Es mucho de temer que toda aquella caterva de neuros sean magos completos, si estamos a lo que nos cuentan tanto los escitas como los griegos establecidos en la Escitia, pues dicen que ninguno hay de los neuros que una vez al año no se convierta en lobo por unos pocos días, volviendo después a su primera figura. ¿Qué haré yo a los que tal cuentan? Yo no les creo de todo ello una palabra, pero ellos dicen y aun juran lo que dicen.
(Heródoto en Pou, 2006: 549)

Este reporte de los neuros no tiene carácter instructivo alguno por la razón de que no se recoge en él ningún acto de canibalismo o sacrificio de otra índole que pueda llegar a romper el orden moral socialmente establecido. Dicha idea nos permite dilucidar que la asociación del licántropo con lo aberrante se fue consolidando a la par que se fue extendiendo su leyenda, dado que, aunque Heródoto es contemporáneo de Platón, la connotación del símbolo lupino recogido por el filósofo no tiene ninguna relación con las palabras del historiador quien simplemente se limita a mostrar su escepticismo ante la posibilidad de su existencia.

¹⁶⁵ Los neuros eran un pueblo que habitaba al norte de Escitia (actual Kazajistán, Azerbaiyán, Polonia, Bielorrusia, Ucrania y sur de Rusia). Compartían costumbres con los escitas y se mantuvieron neutrales cuando Darío I de Persia conquistó a los escitas (Heródoto en Pou, 2006: 548).

Una civilización que presenta una fuerte conexión con la figura del lobo es la romana, pues la leyenda sobre la fundación de Roma explica que fue precisamente una loba quien amamantó a sus fundadores, Rómulo y Remo, animal que posteriormente formaría parte de su panteón con el nombre de *Luperca Dea*. Los romanos también llevaban a cabo una celebración anual, las Lupercales, celebradas cada 15 de febrero y en cuya inauguración se sacrificaba a un perro (Eisler, 1951: 254-256). No parecería descabellado afirmar que las Lupercales fueron, en esencia, una recreación de las Liceas de Arcadia, puesto que se honra a una deidad similar y su inauguración va acompañada del sacrificio de un animal de la misma familia (Cheilik, 1987: 267).

Pese a la vinculación de los fundadores de Roma con el lobo no encontramos en la literatura latina mención alguna al licántropo hasta la *Égloga VIII* de las *Bucólicas* de Virgilio (s. I a. C.) en la que un hombre intenta traer a su amante de vuelta al mundo de los vivos a través de la magia:

Del mismo Meris estas hierbas tengo,
Venenos escogidos de los muchos
Que cría el Ponto. A Meris yo mil veces
Le vi emboscarse convertido en lobo,
Le vi sacar las almas de las tumbas
Mieses le vi trocar de un haza a otra,
Traedme, hechizos, de la villa a Dafnis.
(Virgilio en Espinosa-Pólit, 1961: 50-51) (vs. 95-101)

Las hierbas de las que habla la voz poética demuestran que Meris es un mago muy poderoso, posee la habilidad de devolverle la vida a los muertos o de transportar el cereal de un campo a otro y sus conocimientos del herbario le permiten incluso convertirse en lobo.

En su forma lupina, Meris sería, en apariencia, inofensivo, ya que la actuación esperada de un lobo feroz no sería precisamente la de esconderse en los bosques. Dicha descripción de un hombre lobo establece un contraste con la incluída, como ya hemos visto, en la leyenda de Licaón recogida en Platón (s. V a. C.), Apolodoro (s. II a. C.) o Pausanias (s. II d. C.); en cuanto al hecho de que en estas fuentes

la criatura no solamente es sanguinaria sino que su metamorfosis no está sujeta a su voluntad.

Al analizar detalladamente el lenguaje empleado por Virgilio puede verse que el mago al que hace referencia presenta también connotaciones negativas puesto que se relaciona al brujo con términos como “veneno” o “tumbas”. Por tanto, el Meris en su forma de lobo que se esconde en los bosques es el mismo que el que sabe cómo matar o engañar a la muerte. La dicotomía encarnada por este personaje hace de este autor latino el creador del “context from which the traditional werewolf will emerge” (Sconduto, 2008: 9).

Poco después de Virgilio, a principios del s. I d. C., Ovidio finaliza sus *Metamorfosis* y es en el *Libro I* de esta obra donde se nos proporciona una descripción más detallada del castigo al rey Licaón. El monarca duda de la naturaleza divina de Zeus, que se había presentado ante él en forma humana, y no solo trata de probar su inmortalidad sino que además comete una flagrante inmoralidad asesinando a un inocente y tratando de hacer al divino soberano partícipe de la barbarie:

De noche, pesado por el sueño, con una inopinada muerte
a perderme
Se dispone: tal comprobación a él le place de la verdad.
Y no se contenta con ello: de un enviado de la nación
Molosa, de un rehén, su garganta a punta tajó
Y así, semimuertos, parte en hirvientes aguas
Sus miembros ablanda, parte los tuesta, sometiéndolos a
fuego
Lo cual una vez impuso a las mesas, yo con mi justiciera
llama
Sobre unos penates dignos de su dueño torné sus techos.
(Ovidio en Pérez-Vega, 1993: 21) (vs. 225-231)

Tras los hechos narrados en las líneas anteriores, el ofendido Zeus actúa en consecuencia y castiga al carnicero:

Aterrado él huye y alcanzando los silencios del campo
Aúlla y en vano hablar intenta; de sí mismo

Recaba su boca la rabia, y el deseo de su acostumbrada
 matanza
 Usa contra los ganados, y ahora también en la sangre se
 goza.
 En vellos se vuelven sus ropas, en patas sus brazos:
 Se hace lobo y conserva las huellas de su vieja forma.
 La canicie la misma es, la misma violencia de su rostro,
 Los mismos ojos lucen, la misma de la fiereza la imagen
 es.
 (Ovidio en Pérez-Vega, 1993: 21) (vs. 232-239)

Esta detallada descripción de la metamorfosis del rey arcadio en lobo podría considerarse el retrato literario más preciso del licántropo recogido hasta ese momento. Es importante señalar que la metamorfosis a la que Ovidio somete a Licaón es continuista dado que acaba transfigurado en la alimaña rabiosa que demuestra ser a través de sus actos inmorales (Barkan, 1986: 25).

La transformación que narra Ovidio, a diferencia del Meris de Virgilio, no es temporal. La conversión del soberano arcadio confiere literalidad a la consecuencia de cruzar el camino sin retorno que separa el mundo humano y el de las bestias. Consecuentemente, su castigo será alimentarse por igual de animales y humanos hasta el último de sus días, participando directamente del canibalismo al que quería forzar a Júpiter. Así, con este fragmento de la obra del poeta latino, nos acercaremos más a la imagen tradicional del hombre lobo a la que hacíamos referencia al comienzo de esta sección: la de una bestia sedienta de sangre.

Otro de los autores romanos que contribuye al establecimiento y difusión de la leyenda es Petronio¹⁶⁶, quien en su *Satiricón* (s. I d. C.) narra a través del personaje de Nicero cómo este se encaminó a casa de su amiga Melania al conocer la muerte de su marido y para acometer el viaje hasta la casa de campo de la viuda le pide a un soldado amigo suyo que le acompañe:

¹⁶⁶ Cayo Petronio Árbitro fue un escritor romano que falleció en Cumas, Grecia, en el año 66 d. C. Su obra más representativa, *El Satiricón*, es una novela satírica escrita en prosa y verso que retrata la sociedad romana del s. I d. C. a través de las vivencias de los libertos Encolpio y Ascilto (Kenney, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

Era un soldado valiente como el diablo. Salimos de noche, al primer canto del gallo; había tal claro de luna que parecía pleno día. Llegamos a la zona de las tumbas: mi hombre tiró por entre las estelas funerarias; yo me siento tarareando una melodía y contando dichas estelas. Luego, volviéndome hacia mi compañero, veo que se había desnudado y había dejado toda su ropa al borde de la calzada. Sólo me quedaba un leve aliento en la punta de la nariz; permanecí inmóvil como un muerto. En esto, él formó un círculo de orina alrededor de su ropa y al instante se convirtió en lobo. No os creáis que os gasto una broma; yo no diría una mentira por todo el oro del mundo. Pero, volviendo a mi relato, cuando se hubo transformado en lobo, empezó a aullar y desapareció en el bosque. Yo, en un principio, me sentí desorientado, luego me acerqué a recoger sus ropas: pero se habían petrificado.

(Petronio en Rubio-Fernández, 1978: 91)

Petronio escoge a un soldado, y no a cualquier otro hombre, para transformarse en lobo de manera deliberada, porque su oficio representa su fortaleza física en su forma humana, atributo que lo hace más poderoso. Esta característica pasará a ser, *a posteriori*, como señala Cheilik (1987: 268) un atributo recurrente a la hora de identificar al colectivo.

Llama la atención que el guerrero, una vez se ha despojado de sus ropas, orine en círculo sobre sus vestimentas. Esto, en un principio, podría constituir uno de los muchos elementos cómicos de la obra de Petronio, pero Summers (1966: 155) asevera que no es así. La acción de miccionar en círculos, en tradiciones folklóricas tan dispares como la india o la italiana, puede conseguir la inmovilización de los objetos sobre los que se efectúa. Por ende, el soldado, al aliviarse sobre su ropa, se priva de regresar a su forma humana.

También la presencia de la brillante luna es un elemento significativo, en cuanto que, según la tradición folklórica latina, algunos humanos podrían estar sujetos a “evil influences from the moon when it changes from one phase to another” (Rini, 1929: 83).

Este cambio de ciclo lunar, como veremos en las próximas páginas, se extenderá a las representaciones posteriores de la figura del licántropo.

Continuando con la historia de Petronio, el hombre lobo había llegado antes que él a casa de su amiga y había degollado a todos los animales. Finalmente, un esclavo le clavó una lanza en el cuello y aunque no consiguió matarlo, logró que huyera. Al día siguiente, Nicero se encontró a un médico vendando el cuello del soldado. Esta herida es también significativa, dado que permite la identificación de los licántropos y a su vez evidencia la interrupción y continuidad entre la vida humana y la salvaje (Sconduto, 2008: 11).

Nicero, aterrorizado tras atestiguar la metamorfosis, llega al fin a casa de su amiga. Al entrar tenía el aspecto de “un fantasma, estuve a punto de sufrir un colapso; me caía el sudor por el entrecejo, mis ojos estaban muertos” (Petronio en Rubio-Fernández, 1978: 92). Su terror va *in crescendo*, puesto que al volver a ver al soldado, de nuevo en su forma humana, ya no pudo “en adelante comer un bocado de pan en su compañía” (Petronio en Rubio-Fernández, 1978: 92).

Vemos, pues, que la historia recogida en *El Satiricón* no supone únicamente el primer retrato literario del hombre lobo salvaje y asesino sino que también recoge el primer testimonio de la transformación y las aberrantes acciones que un licántropo puede cometer cuando adopta la forma de la bestia (Sconduto, 2008: 11).

Asimismo, Plinio el Viejo, contemporáneo de Petronio, incluye historias sobre los licántropos en el *Libro VIII* de su *Historia Natural* (s. I d. C.). Este autor, al igual que Heródoto, pone especial énfasis en lo difícil que se le antoja su existencia a la criatura:

Debemos considerar que es falso que los hombres se conviertan en lobos y que de nuevo vuelvan a su estado, o bien creer todo lo que hemos considerado fabuloso a lo largo de tantos siglos. Sin embargo, se indicará de dónde se ha inculcado en el pueblo esta leyenda, hasta tal punto que entre los improperios existe el de <<mudador de piel>>.

(Plinio el Viejo en Del Barrio-Sanz et al., 2003: 152)

A pesar del escepticismo que caracteriza a Plinio, en este capítulo de su obra refiere dos historias más sobre hombres lobo:

Evantes¹⁶⁷, que merece crédito entre los autores de Grecia, escribe que los árcades cuentan que un miembro de la familia de un tal Anto, elegido a suertes de entre su pueblo, es llevado a una laguna de la región y que, tras colgar sus vestidos de una encina, se echa a nadar y se dirige a unos parajes solitarios y se transforma en un lobo, uniéndose con otros de la misma especie durante nueve años. Y añaden que, siempre que se haya mantenido alejado de los hombres, vuelve a la misma laguna y, tras cruzarla a nado, recobra su forma, habiéndose añadido a su anterior aspecto el envejecimiento de nueve años; e incluso que recupera la misma ropa. ¡Es pasmoso hasta donde llega la credulidad griega!

(Plinio el Viejo en Del Barrio-Sanz et al., 2003: 152-153)

Este relato conecta con Pausanias quien en su *Descripción de Grecia* (s. II d. C.) explica que la única cura para la metamorfosis es no consumir carne humana durante nueve años. Aun así, Píndaro detalla pormenorizadamente cómo se llevaría a cabo el ritual de la metamorfosis inversa y cuáles serían las consecuencias del retorno a la forma original. Al desarrollarse la historia en Arcadia, los licántropos de Plinio entroncan nuevamente con el Zeus Licaón al que previamente habían hecho mención Platón, Píndaro, Apolodoro u Ovidio.

La siguiente de las historias incluye de nuevo los tabúes griegos del canibalismo y el infanticidio de los que hablaban Platón, Apolodoro y Ovidio. En ella se nos cuenta que Demento, un muchacho arcadio, se convirtió en lobo tras probar las entrañas de un niño en un sacrificio al Zeus Liceo. Permaneció con forma de lobo durante diez años para después proclamarse vencedor en los Juegos

¹⁶⁷ Los editores, en una nota a pie de página, indican que este autor es de origen desconocido y que Plinio se refiere a él con el único fin de manifestar nuevamente su anti-helenismo (Del Barrio-Sanz et al., 2003: 152).

Olímpicos (Plinio el Viejo en Del Barrio-Sanz et al., 2003: 153-154). Con todo, este relato difiere del de Licaón porque Pausanias nos da a entender que la redención del protagonista es casi imposible mientras que en el de Plinio sí es factible.

El cristianismo condenó oficialmente las creencias y rituales asociados a dioses y religiones paganas. A consecuencia del enraizamiento de muchas costumbres en la cultura popular, una buena parte de ellas se adaptaron y reinterpretaron de una manera aceptable a ojos de la fe; algunas, por su aparente incompatibilidad, fueron prohibidas y pasaron a formar parte de leyendas folklóricas; otras fueron restringidas a ejemplos ilustrativos del culto a Satán. Estas últimas, anticristianas, sirvieron a la Iglesia medieval para enlazar diversos ritos paganos con el trabajo del maligno (Cheilik, 1987: 270). Por consiguiente, más allá de las fuentes clásicas, trataremos de dilucidar qué lugar ocupa la criatura objeto de estudio en esta sección dentro del cristianismo tanto por su metamórfica naturaleza como por su valor simbólico.

Tertuliano¹⁶⁸, en el capítulo XXXII de su *A Treatise on the Soul* (s. II d. C.) se muestra totalmente contrario a la idea de la reencarnación y hace un llamamiento a luchar contra quienes creen en tal proceso:

Therefore, we must likewise contend against that still more monstrous presumption, that in the course of the transmigration beasts pass from human beings, and human beings from beasts.

(Tertuliano en <http://www.newadvent.org/fathers/0310.htm>. Último acceso 6.10.2019)

Basa, además, su tesis en que un humano no puede ser una bestia, en cuanto que, aunque humanos y bestias conviven en el mismo espacio,

¹⁶⁸ Quinto Septimio Florente Tertuliano vivió en Cartago, Túnez, entre el 155/160 y el 220 d. C. Es uno de los padres de la Iglesia así como un prolífico escritor. Su obra más importante, *Apologeticus pro Christianis*, hace un llamamiento al Imperio Romano para que permita a los cristianos gozar de las mismas libertades de las que disfrutaban los practicantes de otras sectas. Otras obras importantes serían *De Anima*, *De Patientia*, *De Testimonio animal* o *De Pudicitia* (Wiken, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

el alma de los primeros está compuesta por una sustancia diferente, que es la que les confiere su identidad y los haría únicos y diferentes:

Thus, if a man likewise be designated a wild beast or a harmless one, there is not for all that an identity of soul. Now the similarity of nature is even then observed, when dissimilarity of substance is more conspicuous; for, by the very fact of you judging that a man resembles a beast, you confess that their soul is not identical; for you say that they *resemble* each other, not that they are the *same*.

(Tertuliano

en

<http://www.newadvent.org/fathers/0310.htm>.

Último

acceso 6.10.2019)

Ambrosio de Milán¹⁶⁹ llega a una conclusión similar a la de Tertuliano en el *Libro II* de *On the Death of Satyrus* (s. IV d. C.) y atribuye la metamorfosis a la imaginación de los poetas:

Who says that our souls, when they have passed out of these bodies, migrate into the bodies of beasts, or of various other living creatures? Philosophers, indeed, themselves are wont to argue that these ridiculous fancies of poets, such as might be produced by draught of the drugs of Circe; and that they say that not so much they who are represented to have undergone such things, as the senses of those who have invented such tales are changed into the forms of various beasts as it were by Circe's cup.

(Ambrosio

de

Milán

en

<http://www.newadvent.org/fathers/34032.htm>.

Último

acceso 6.10.2019)

¹⁶⁹ San Ambrosio nació en Trier, Alemania, en el 339 y falleció en el 397 d. C. en Milán, Italia. Es uno de los cuatro padres de la Iglesia romana, junto a San Jerónimo, San Agustín y San Gregorio. En su obra se hace apología del significado espiritual y alegórico del Antiguo Testamento. De entre sus obras podrían destacarse *De bono mortis*, *De Isaac et anima* o *De officiis ministrorum*, entre otras (Brown, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

Al igual que Tertuliano, este autor no considera posible que un ser humano, dominado por la razón, pueda convertirse en una bestia, dado que a esta la dominan los instintos primarios. Igualmente, insta a quienes valoran la posibilidad de la metamorfosis o la reencarnación en dejar de difundir lo que él considera falacias:

For what is so like a marvel as to believe that men could have changed into the forms of beasts? How much greater a marvel, however, would it be that soul which rules man should take on itself the nature of a beast so opposed to that of man, and being capable of reason should have been changed? You, yourselves, who teach these things, destroy what you teach.

(Ambrosio de Milán en <http://www.newadvent.org/fathers/34032.htm>. Último acceso 6.10.2019)

Concluye su argumentación explicando que la capacidad racional a la que ha hecho mención previamente está relacionada con Dios quien hizo al hombre a su imagen y semejanza. Por tanto, no es viable que una bestia pueda convertirse en la imagen de Dios:

For what is better than to be sure that the work of God does not perish, and those who are made in the image and likeness of God cannot be transformed into the shapes of beasts.

(Ambrosio de Milán en <http://www.newadvent.org/fathers/34032.htm>. Último acceso 6.10.2019)

San Agustín de Hipona¹⁷⁰ (s. IV) en el Libro XVIII de *The City of God* concuerda con los autores anteriores. Sin embargo, trata de darle

¹⁷⁰ San Agustín nació en Tagaste, Argelia, en el 354 y falleció en Hipona (actual Annaba, Argelia) ciudad de la que era obispo en el 430. Es uno de los padres de la Iglesia y posiblemente el pensador cristiano más influyente desde San Pablo. Su adaptación de la filosofía clásica al cristianismo ayudó a consolidar un sistema teológico cuya influencia duró varios siglos. Entre sus obras destacan *Confesiones* (c. 400) o *La ciudad de Dios* (413-426) (O'Donnell, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

una explicación racional a tal creencia y para ello introduce el concepto de *phantasm*:

I cannot therefore believe that even the body, much less the mind, can really be changed into bestial forms and lineaments by any reason, art, or power of the demons; but the *phantasm* of a man which even in thought or dreams goes through innumerable changes may, when the man's senses are laid asleep or overpowered, be presented to the senses of others in a corporal form, in some indescribable way unknown to me, so that men's bodies themselves may lie somewhere, alive, indeed, yet with their senses locked up much more heavily and firmly than by sleep, while that phantasm, as it were embodied in the shape of some animal, may appear to the senses of others, and may even seem to the man himself to be changed, just as he may seem to himself in sleep to be so changed, and to bear burdens; and these burdens, if they are real substances, are borne by the demons, that men may be deceived by beholding at the same time the real substance of the burdens and simulated bodies of the beast of burden.

(Agustín de Hipona en <http://www.newadvent.org/fathers/120118.htm>. Último acceso 6.10.2019)

El autor ilustra la explicación del concepto mediante dos ejemplos. En el primero de ellos, cuenta la historia de Praestantius, un hombre, que tras comer queso envenenado durmió durante una semana. Al despertarse, tenía el recuerdo de haberse convertido en caballo y galopar por lejanas praderas, una evocación aparentemente real pese a no haberse movido de su casa.

El segundo ejemplo cuenta la historia de un hombre que visita a un filósofo para que le resuelva unas dudas sobre Platón. El sabio se niega a atenderle. Sin embargo, durante la noche se le aparece en casa y le explica lo que le había preguntado. Cuando al día siguiente le pregunta al maestro por qué durante la noche había hecho lo que de día no había querido, este le responde:

“I did not do it, but I dreamed I had done it”

(Agustín de Hipona en
<http://www.newadvent.org/fathers/120118.htm>. Último
acceso 6.10.2019).

Así, para este filósofo cristiano, los hechos acontecidos en Arcadia recogidos por Pausanias, Ovidio, Apolodoro o Platón no fueron protagonizados por humanos, sino que lo hicieron sus *phantasms*:

When men say and have committed to writing about the Arcadians being often changed into wolves by the Arcadian gods, or demons, rather, may in my opinion, have been done the way I have said.

(Agustín de Hipona en
<http://www.newadvent.org/fathers/120118.htm>. Último
acceso 6.10.2019)

Este concepto metafísico al que se refiere San Agustín tendrá, como explica Sconduto (2008: 25), consecuencias literarias, pues la metamorfosis, tal y como explica este padre de la Iglesia, no se puede llevar a cabo sin el *phantasm* que solo existe en una realidad onírica paralela. De este modo, San Agustín establece una relación entre la mutación y la imaginación.

Teniendo en cuenta la condena de la Iglesia a las tradiciones paganas, los autores cristianos se ven en la necesidad de interpretarlas y, por ende, las metamorfosis adquieren su estatus metafórico. Así, se establece una contraposición entre los rituales asociados con el licántropo y la negación de su existencia por parte de la Iglesia, un choque de dos realidades muy distintas que mediante su convergencia harán emerger las narrativas de hombres lobo en la Edad Media (Sconduto, 2008: 25).

Se antoja necesario, en este punto, remarcar el hecho de que una de las consecuencias de la prohibición del culto a deidades lupinas fue la eliminación de cualquier aspecto positivo de las mismas

y consecuentemente los lobos pasaron a formar parte del grupo de animales vinculados con Satán (Cheilik, 1987: 270).

Ya se ha señalado previamente que autores cristianos como Tertuliano, Ambrosio de Milán o San Agustín trataron de demostrar la imposibilidad de que un fenómeno como la metamorfosis pudiese llevarse a cabo. Otros, como San Bonifacio¹⁷¹ (s. VII d. C.), no niegan que pueda ocurrir, pero no de manera natural sino mediante la magia y la brujería. Esto condena cualquier práctica de este tipo, puesto que creer que el diablo puede transformar a los humanos en lobos es lo mismo que aceptar que el poder de Satán es mayor que el de Dios (Summers, 2003: 15).

Villeneuve (1972: 38) señala que una de las habilidades del diablo era la de aparecerse en múltiples formas animales entre las que figura el lobo. Ello propiciará que este mamífero obtenga un valor alegórico crucial dentro de la religión cristiana convirtiéndose en el depredador natural del rebaño de Dios:

I am the good shepherd: the good shepherd giveth his life for the sheep.

But he that is an hireling, and not the shepherd, whose own the sheep are not, seeth the wolf coming, and leaveth the sheep, and feeleth: and the wolf catcheth them, and scattereth the sheep.

(John 10: 11-12) (www.biblegateway.com. Último acceso 4.5.2019)

El lobo cristiano, dotado de un valor simbólico claramente negativo, se instaurará en la cultura occidental como un ente demoníaco y este significado alegórico inspirará las múltiples historias del licántropo recogidas desde la Edad Media (Charbonneau-Lassay, 1991: 141).

A pesar de cumplir la tradicional función de transmitir el mensaje moralizante de Dios a los hombres y de incluir criaturas

¹⁷¹ San Bonifacio Mártir nació como Wynfrid en el 675 en Wessex, Inglaterra, y murió asesinado por un grupo de paganos frisios en el 754 en Dukkum, Holanda. Fue un misionero y reformista inglés, considerado el apóstol de Alemania por su labor en la evangelización del país (Aherne, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

exóticas como la sirena, el centauro o el basilisco, analizados ya en este trabajo, ni el *Physiologus* (s. IV d. C.) ni los bestiarios medievales mencionan a los licántropos (Hopkins, 2014). Nos centraremos, pues, en el lobo como animal de referencia puesto que es obvio que comparte naturaleza con la criatura a analizar en esta sección.

El *Physiologus* (s. IV d. C.) no incluye al lobo. Con todo, Heck & Cordonnier (2012: 387) señalan que durante la Edad Media este se convirtió en la bestia negra que azotó el imaginario occidental y que pasó a ser considerado como el epítome del mal, incluso hoy en día. Este animal atacaba a los rebaños de ovejas y, ocasionalmente, también a los humanos. Por tanto, no es sorprendente, que, aunque, con relativamente poca frecuencia, aparezca recogido en los bestiarios medievales (Heck & Cordonnier, 2012: 387).

Cabe mencionar que no solamente la tradición clásica y el cristianismo emergente de la misma son los responsables de la mala reputación del lobo. En la cultura celta la monstruosa loba Gweilgi era considerada como el ser que se liberaría tras la apertura del infierno al llegar el mundo a su fin (Heck & Cordonnier, 2012: 387). Ciriot (2001: 375) explica un mito nórdico muy parejo al celta, el del gigantesco lobo Fenris, un animal encadenado en los confines de la tierra y que, una vez que consiga liberarse, saldrá de su prisión devorando todo a su paso y trayendo consigo el fin de los tiempos.

El *Aberdeen Bestiary* (s. XII) (<https://www.abdn.ac.uk/bestiary>. Último acceso 12.11.2019) define al lobo como “a rapacious beast that craves blood” y explica que su fuerza reside tanto en sus fauces como en su pecho, que es incapaz de girar el cuello y que sus ojos brillan como lámparas durante la noche. Si el animal mira a un hombre antes de que este lo vea, le roba su facultad de hablar. En cambio, si es el humano el que vislumbra primero a la criatura la despojará de su ferocidad. La naturaleza de este ser va acompañada del epíteto *evil* y con sus malvados ojos “circles the sheepfold of the faithful of the Church, to ruin and destroy their souls”. Igualmente, y según el bestiario, el hecho de que tenga más fuerza en las patas delanteras o de que no pueda girar el cuello también le confiere una naturaleza satánica y sus brillantes ojos

obedecen a que la obra de Satán se diseña para parecer atractiva a ojos del hombre incauto.

El *Bodleian Bestiary* (s. XIII) (Barber, 1999: 70-71) da una descripción idéntica a la del *Aberdeen Bestiary*. Menciona, además, a los lobos de Etiopía que presentan una acusada variedad cromática. En la miniatura que acompaña a la descripción puede verse a un lobo con un cordero en las fauces, representación prototípica de este animal en la época (Heck & Cordonnier, 2012: 388).

El *Rochester Bestiary* (s. XIII), aparte de recoger lo anteriormente descrito, también ilustra, mediante la miniatura que acompaña a la entrada, la manera en la que un hombre puede recobrar su voz si esta le ha sido retirada por la mirada de un lobo, creencia que ya hemos apuntado con anterioridad. La víctima ha de quitarse la ropa y golpear dos piedras, un acto cuyo significado alegórico es el del cristiano que se libera de las viejas ropas de la herejía para enfundarse las de la Fe (Clark, 2006: 61).

Heck & Cordonnier (2012: 390) explican que la proximidad de este mamífero al hombre, en combinación con su fiera naturaleza, su aparición en la tradición literaria grecorromana y la idea arraigada en el pensamiento cristiano de que el ser humano posee un lado salvaje que hay que dominar provocaron que durante la Edad Media floreciesen las metamorfosis lupinas en el folklore y la literatura.

Asimismo, la caza de lobos en Gran Bretaña servía ya en el s. X como forma de pago de tributo a reyes y nobles. A los vasallos se le cedían tierras a cambio de exterminar a los lobos que en ellas morasen. Consecuentemente, la población de estos animales fue mermando progresivamente en la isla. A este respecto, en el s. XIII, el rey Eduardo I de Inglaterra¹⁷² ordenó el exterminio de todos los lobos del país y su deseo se vio cumplido en el s. XV. Las peculiares características geográficas de Escocia permitieron a la especie

¹⁷² Eduardo I también conocido como 'El Zanquilargo' nació en Westminster, Middlesex, en 1239 y falleció en Burgh by Sands, Cumberland, en 1370. Primogénito de Enrique III, reinó en Inglaterra entre el 1272 y el 1307. Durante su reinado se llevaron a cabo numerosas reformas administrativas y legales con el fin de fortalecer a la corona frente a la nobleza feudal. También anexionó totalmente el territorio de Gales a Inglaterra, anulando su independencia. A pesar de someter a Gales, fracasó en su intento por conquistar Escocia (Treharne, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

sobrevivir durante más tiempo allí. No obstante, “official records indicate that the last wolf was killed by Sir Ewen Cameron in 1680 in Killiecrankie, Perthshire” (Stanmore, 2011)

Las colonias lupinas que poblaban Gran Bretaña antes de que existiese un rey “who tried to get rid of them by offering so much for every wolf’s head that was brought to him” (O’Donnell, 2008: 124) inspiraron muchas leyendas célebres como la de Llewellyn quien mató a su perro Gelert pensando que este había atacado a su hijo, cuando en realidad el can se había enfrentado a un lobo para protegerlo. Sin embargo, O’ Donnell (2008: 124) afirma que, para sorpresa de muchos y pese a la temprana extinción del mamífero, lobos y humanos convivieron en Gran Bretaña hasta el s. XVI. Dicha coexistencia fomentó la transmisión de leyendas populares sobre licántropos que, aunque escasas, llegaron hasta nuestros días.

Summers (2003: 205) señala que ya en s. XIII Gervasio de Tilbury¹⁷³ escribió *Otia Imperialia*, obra en la que se recoge ya la existencia del hombre lobo en Inglaterra: hombres que se transformaban en lobo con el cambio de los ciclos lunares, una característica que, según el propio autor, no era poco frecuente en la isla. El mismo autor (2003: 207-209) nos cuenta otra leyenda en la que se relaciona al rey Juan I de Inglaterra¹⁷⁴ con la bestia que nos ocupa en esta sección. En 1216, mientras Juan arrasaba los condados del este del país cometió el sacrilegio de saquear la iglesia de San Guthlac en Croyland. Después llegó a una abadía cisterciense en Swineshead, cerca de Bolton, donde se empachó de comida y cerveza. Tras esto, sufrió un ataque de disentería y murió para ser enterrado en la catedral de Worcester frente al altar mayor. Dicha muerte misteriosa dio lugar a muchas leyendas, destacando una recogida por

¹⁷³ Gervasio de Tilbury fue un eclesiástico inglés que vivió en Tilbury, Essex, aproximadamente entre 1150 y 1228. Su obra más importante, *Otia Imperialia*, un compendio enciclopédico de historias fantásticas, está dirigida al emperador Otto IV para quien trabajaba (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

¹⁷⁴ Juan I, también conocido como Juan sin Tierra, vivió entre 1166 y 1216. Su fama la debe a haber perdido casi todo el territorio inglés en Francia, destacando el ducado de Normandía y gran parte de Aquitania. Debido a sus limitadas dotes de liderazgo fue obligado a firmar la Carta Magna en 1215, un documento que limitaba por primera vez el poder de la corona sobre la nobleza (Holt, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 20.1.2020).

Walter de Hemingburgh (s. XIV) quien afirma que, debido a los aullidos que se escuchaban en la catedral durante la noche, los canónigos exhumaron el cuerpo y lo inhumaron en una tierra sin consagrar, ya que el monarca, tras su muerte, se habría convertido en un hombre lobo (Summers, 2003: 209).

O'Donnell (2008: 125-144) compila varias historias populares de hombres lobos en Gran Bretaña. La primera a la que hace mención transcurre en Merionethshire (Gales) y cuenta la historia de Miss St. Denis quien le habría contado que en su juventud trabajaba en una estación de tren completamente aislada de la civilización. Una noche se quedó trabajando hasta tarde y vio la figura de un hombre que estaba sentado en un banco junto al andén. Esto le sorprendió, ya que raramente había alguien en el lugar a esas horas y se acercó a él para preguntarle la hora. El hombre no respondió. La mujer, asustada, comenzó a recoger sus cosas para irse hasta que se dio cuenta de que la extraña figura no dejaba de seguirla. Se giró para preguntarle qué quería y vio que lo que la perseguía no era humano: "it was a nude grey thing, not unlike a man in body, but with a wolf's head. As it sprang forward, its light eyes ablaze with ferocity" (O'Donnell, 2008: 129). Instintivamente, la muchacha metió la mano en el bolsillo de su abrigo y encontró un pequeño flash que disparó para cegarlo. Luego su acosador se desvaneció. Poco después, se enteró de que en la zona había aparecido un singular esqueleto cuyos huesos eran en parte humanos y en parte lupinos. Así concluyó que lo que había visto era el espíritu de un hombre lobo.

En Cumberland, Inglaterra, según cuenta la leyenda, un matrimonio pudiente, los Anderson, se construyó una lujosa mansión en un remoto lugar. Este matrimonio se veía obligado a renovar constantemente la plantilla que conformaba su servicio doméstico pues estos abandonaban sus trabajos por los ruidos que escuchaban por las noches. A los Anderson dicha excusa les pareció ridícula y se burlaban de ellos hasta que sus hijos empezaron a confirmar las mismas historias. Consecuentemente, decidieron quedarse despiertos una noche en la que comprobaron efectivamente que los ruidos parecían aullidos de lobos. Su sorpresa fue mayúscula puesto que se suponía que en Inglaterra los lobos se habían extinguido. Aun así, no

consiguieron ver nada y tras la guardia nocturna, volvieron a su dormitorio donde, poco después, oyeron que se abría la puerta principal de la mansión y pasos de lo que parecía ser alguien o algo de gran tamaño subiendo por las escaleras y deteniéndose frente a la puerta de su habitación. El señor Anderson salió al pasillo con una lámpara, pero no pudo vislumbrar nada más que la luz de la luna a través de la ventana. En Nochebuena, el hombre se disfrazó de Santa Klaus para sorprender a sus hijos y salió de la casa para entrar a medianoche cuando los niños pudiesen verlo. Los esperó en el porche donde volvió a escuchar los misteriosos aullidos cada vez más cerca, incluso podía sentir el aliento de la extraña criatura en la nuca. Los pequeños vieron la figura de Papá Noel y, entusiasmados, abrieron la puerta. Pero el navideño varón no estaba feliz, estaba aterrorizado y junto a él entró en la casa una figura “nude and grey, something like a man with the head of wolf- a wolf with white pointed teeth and horrid light eyes” (O'Donnell, 2008: 136). A causa del alboroto y ansiosa por ver la reacción de sus hijos ante su padre con el traje de Santa Claus, la señora Anderson descendió hacia la entrada y al iluminar a la monstruosa figura con su linterna, esta se desvaneció. El matrimonio Anderson decidió poner la casa en venta al día siguiente, pero antes de irse, en una última exploración, el señor Anderson encontró bajo la colina detrás de la casa una pequeña cueva en la que había unos huesos, descritos como “the skull of a wolf, and lying close beside it a human skeleton, with only the skull missing” (O'Donnell, 2008: 138). Instintivamente quemó el esqueleto. Nunca recibió queja alguna de los nuevos inquilinos de su antigua mansión (O'Donnell, 2008: 130-138).

En el valle de Doones, Exmoor, Inglaterra, una mujer volvía sola a su casa a altas horas de la noche. Ante ella distinguió una figura de un hombre de color gris con la cabeza de un lobo a punto de abalanzarse sobre un conejo. De repente apareció un ciervo de la nada y el siniestro cazador se desvaneció. La mujer concluyó así que “she witnessed the spirit of one of those werewolves referred to by Gervase of Tilbury” (O'Donnell, 2008: 138-139).

Mucho más al norte, en las islas Hébridas, Escocia, una muchacha vivía con su abuelo, un apasionado de la biología. Un buen

día, salieron juntos al campo y se encontraron con el esqueleto de un hombre lobo que fascinó a su abuelo, así que se lo llevaron a casa. Una tarde, el abuelo se fue a la iglesia y la muchacha escuchó ruidos en la cocina. Cuando fue a comprobar de qué se trataba se encontró con lo siguiente:

A very defined head of a wolf terminating in the neck of a human being. It was unmistakably a wolf's face, the jaws slightly distended; the lips wreathed in a savage snarl; the ears pointed. The expression of the face was diabolically malignant, and it gazed straight at me. My horror was as intense as my wonder.
(O'Donnell, 2008: 142)

Al toparse ante tal bestia, huyó despavorida y se encerró hasta que llegó su abuelo. Tras contarle la historia sacaron los huesos de la casa y los enterraron donde los habían encontrado (O'Donnell, 2008: 140-143).

También en las regiones montañosas de Escocia, en un pueblo cerca de Ben MacDui, un pastor llamado Colin Graeme cuenta que su abuelo, Tam McPherson, solía narrar la historia de un tal Saunderson, un hombre conocido en la aldea por ser un licántropo, quien vivía alejado del pueblo en las montañas y al que se describía como “a mon with evil, leerie eyes, and eyebrows that met in a point over his nose” (O'Donnell, 2008: 143). Se decía que sus ancestros habían vivido completamente aislados, puesto que también eran hombres lobo. Cuando Saunderson murió, los aldeanos curiosos subieron a donde moraba para encontrarse con huesos mezclados de humanos y de lobos cubiertos con una fina capa de tierra y piedras (O'Donnell, 2008: 143-144).

Más adelante, como se verá, se explicará y analizará el peso de estas leyendas y tradiciones populares británicas sobre el hombre lobo en la reinterpretación del licántropo en nuestro corpus de estudio.

En la tradición literaria británica, aunque los licántropos aparecen pronto (año 1000, en las *Ordenanzas Eclesiásticas* del rey Canuto, como ya hemos señalado) , son muy escasas las obras en las que desempeñan un papel principal (Cheilik, 1987: 278). Trataremos

pues, a continuación, de analizar las referencias más representativas a este monstruo en varias obras con el fin de determinar su adaptación y reinterpretación en la tradición literaria de la isla. La primera es *Bisclavret* (*The Werewolf*), un *lais*¹⁷⁵ escrito por la poetisa anglonormanda Marie de France¹⁷⁶ (s. XII). En los primeros versos de su historia introduce a los licántropos en los siguientes términos:

Every one in a while some men
 Were transformed into werewolves and went
 Into the forests where they spent
 Their lives doing mischief. They would eat
 Anybody they happened to meet.
 One who was affected that way,
 As you have guessed, was Bisclavret.
 (Marie de France en Slavitt, 2013: 47) (vs. 6-12)

Como vemos, Marie de France retoma la tradición literaria clásica en cuanto que, tal y como explica, los licántropos serían bestias irracionales y antropófagas, al igual que las descritas por Pausanias, Petronio u Ovidio.

En el *lais* se nos narra la siguiente historia: Bisclavret era un hombre feliz, casado con una mujer muy bella. Sin embargo, algunas noches desaparecía sin que su preocupada esposa supiese adónde iba. Tras la insistencia de esta, Bisclavret explica que ciertos días se transforma en hombre lobo y desaparece desnudo en los bosques y añade que tiene que dejar sus ropas escondidas para volver a su forma

¹⁷⁵ Un *lais* es una estructura poética y musical especialmente popular entre los trovadores franceses de los s. XII y XIII. Es un poema largo cuyo número de estrofas oscilan entre las seis y las dieciséis. Tampoco es regular el número de las sílabas de los versos que las conforman, presentando variaciones entre las seis y ocho sílabas. Los *lais* más famosos son los compuestos por la poetisa anglonormanda, Marie de France, historias en verso de temática mágico-romántica, aunque sin sentido musical propiamente dicho (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 21.1.2020).

¹⁷⁶ Marie de France fue una poetisa anglonormanda que vivió en el s. XII y la más antigua en Francia conocida hasta la fecha. Se le atribuye la creación del *lais*, estructura estrófica utilizada en su obra. De entre sus trabajos destacan los *Ysopets*, una colección de fábulas de temática similares a las del romano Esopo y escritas en Inglaterra (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 21.1.2020).

original. La mujer, cuya curiosidad no deja de aumentar, intenta averiguar dónde, pero él le responde:

Don't ask me that, I pray you. If I
Were somehow to lose them it would be my
Lot to remain a werewolf forever
Unless they were returned, and never
Walk the earth as a man again.
(Marie de France en Slavitt, 2013: 49) (vs. 73-77)

Aun así, y ante la insistencia de su amada, Bisclavret le revela el lugar donde se desnuda. Ella, aterrada por el secreto de su marido, ofrece a un caballero su cuerpo a cambio de que le robe las ropas a su esposo para que no pueda volver jamás. Y así fue como desapareció Bisclavret, “betrayed by his faithless wife” (Marie de France en Slavitt, 2013: 50) (vs. 114-115). Tras esto, la mujer se desposa con el caballero con el que había hecho el trato y, según concluye el *lais*, fueron felices. El desdichado hombre lobo vagó por los bosques durante un tiempo hasta que se encontró con el rey, a los pies del cual se arrodilló. El soberano se encariñó con él y se lo llevó a palacio como su mascota. Un buen día, la traicionera esposa de Bisclavret asistió a una recepción real acompañada por su nuevo marido al que Bisclavret atacó y a quien el rey detuvo amenazándole con una vara. Debido a lo inusual del comportamiento de su mascota, el monarca quiso saber qué le había sucedido y descubre, entonces, la historia real de aquel a quien el consideraba su mascota. Consecuentemente, obliga a los traidores a devolverle las ropas robadas. Posteriormente, devuelve sus tierras a Bisclavret y expulsa del reino a la esposa infame y al caballero (Marie de France en Slavitt, 2013: 51-54).

El relato que Marie de France presenta en su *Bisclavret* rompe con el retrato negativo del hombre lobo que presentaban Platón, Ovidio, Pausanias o Petronio, en cuanto que el amable noble que protagoniza su historia, apadrinado por el rey, consigue que se castigue a quienes lo traicionaron. Esta caracterización positiva del licántropo, como veremos en el análisis de nuestro corpus, podría haber inspirado la del cambiaforma Remus Lupin, quien, con la protección de Albus Dumbledore, llega a ejercer la práctica docente

en Hogwarts y rompe, de algún modo, con la situación de exclusión social en la que vive.

En el capítulo XI del *Libro XIX* de *Le Morte D'Arthur* de Sir Thomas Malory (s. XV), nos encontramos, entre todos los caballeros que acuden a intentar curar a Sir Urre¹⁷⁷, cuyas heridas solo podrían ser sanadas por el mejor de los guerreros, a Sir Marrok, “the good knight that was betrayed with his wife, for she made him seven year a werewolf” (Malory en Lough & Widger, 2013). Esta breve referencia a los licántropos en la obra de Malory, además de presentar un claro paralelismo con *Bisclavret*, evoca tanto las transformaciones de hombres en lobos narradas en la épica de *Gilgamesh* como aquellas compiladas en la Grecia clásica, dado que la transformación no es de tipo voluntaria sino el resultado de las malas artes de la esposa. Además, al igual que sucede con el *lais* de la escritora anglonormanda, esta breve descripción presenta un retrato positivo del hombre lobo que, de algún modo, pudo haber contribuido al que hará quinientos años después la autora de nuestro corpus de análisis.

Michael Drayton¹⁷⁸ narra también las hazañas de un hombre lobo en su poema *The Moon Calf* (s. XVII) al que califica como a un hombre que “rather a Devil might accounted be” (Drayton en Johnson, 1810: 133) (v. 1069). Este personaje utiliza todo tipo de brujería y magia negra que se aplica a sí mismo con el fin de intensificar la cualidad de sus habilidades naturales para el robo, el asesinato y el derramamiento de sangre (Drayton en Johnson, 1810: 133) (vs. 1070-1075). De este modo, descubrió una hierba que, en combinación con las palabras adecuadas, le permitía transformarse en hombre lobo e irse a un claro del bosque donde realizaba un ritual secreto que le

¹⁷⁷ En el capítulo X del Libro XIX de *Le Morte D'Arthur* se nos cuenta que Sir Urre era un caballero húngaro que participaba en justas por todo el mundo. Al enfrentarse en España a Sir Alphegus y al darle muerte en combate, la madre del hispano, una poderosa hechicera, le lanzó una maldición por la que las heridas de Sir Urre no se cerrarían ni dejarían de sangrar hasta que encontrase al mejor caballero de todo el mundo quien sería el único con suficiente poder para curarle (Malory en Lough & Widger, 2013).

¹⁷⁸ Michael Drayton nació en 1563 en Hartshill, Warwickshire, y falleció en 1631 en Londres. Fue un prolífico poeta inglés y el primero en componer odas en lengua inglesa. Entre sus obras destacan *The Harmonie of the Church* (1591), *The Shepheards Galand* (1593) o *The Barrons Warnes* (1603) (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 21.1.2020).

confería dicha forma desde la noche al amanecer (Drayton en Johnson, 1810: 133) (vs. 1078-1087). De esta manera, atacaba a quienes pasaban cerca de los caminos y si alguna mujer incauta se cruzaba en su trayectoria, en caso de que “here flesh were soft and good; what serv’d for Lust also served for foode” (Drayton en Johnson, 1810: 133) (vs. 1096-1097). El licántropo cometía todo tipo de fechorías: se colaba en las aldeas, llevándose siempre al niño más orondo (Drayton en Johnson, 1810: 133) (vs. 1100-1102) y desde los bosques vigilaba a los pastores para apartar de sus rebaños a las ovejas más gruesas (v. 1010). Un buen día robó un burro pero como no tenía hambre se limitó a “to keepe him till he should have need” (Drayton en Johnson, 1810: 133) (v. 1139). La particularidad de este asno es que en tiempos pasados había sido un noble al que una bruja, envidiosa de su condición, le confirió un nuevo aspecto despojándole de todas sus posesiones (Drayton en Johnson, 1810: 134) (vs. 1116- 1120). Con el tiempo, los habitantes, molestos con la situación, organizaron batidas para dar caza al metamórfico que les atacaba con frecuencia. El hombre lobo, ignorando la identidad del burro que había secuestrado, se acercó al claro del bosque junto al manantial, al que acudía para realizar su hechizo, y recobró su forma humana. Entretanto, los aldeanos continuaron buscando a la bestia, aunque nunca la encontraron. Sí localizaron, sin embargo, al burro al que liberaron. El animal los condujo al claro del bosque donde se había transformado el rufián. Allí, el asno recuperó su aspecto original y les contó todo lo que había atestiguado (Drayton en Johnson, 1810: 134) (vs. 1151-1228):

Then all at once, upon the Warre-woolfe flue,
 And up and downe him on the earth they drew;
 Then from his bones the flesh in Collops cut,
 And on their weapons point in Triumph put;
 Returning back with a victorius song,
 Bearing the mand aloff with them along.
 (Drayton en Johnson, 1810: 134) (vs. 1232-1238)

La reputación del hombre lobo, como ya se ha señalado, parte de la Grecia clásica empapando a su heredero cultural directo, Roma, y de

ahí al cristianismo y a la cultura occidental. Drayton, al contrario que Marie de France o Malory, es continuista con su relato que presenta una caracterización negativa del cambiaforma que constituye nuestro objeto de estudio en esta sección. La corrupta moralidad de este licántropo no será diferente a la del tirano Licaón que mencionan Platón, Ovidio o Pausanias ni tampoco a la del fornido soldado romano que con la luna llena asesina al ganado de la historia del *Satiricón* de Petronio (s. I d. C.). El hombre de lobo de Drayton también se nutrirá de las fuentes clásicas en lo relativo a su transformación, ya que esta malvada bestia que retrata recuerda a Meris, el brujo descrito por Virgilio (s. I a. C.), pues cambia de forma empleando la brujería. Con todo, difiere del hechicero descrito por el bardo romano en lo relativo a su dimensión moral, en cuanto que el hombre lobo de Drayton es malvado y el de Virgilio, al menos de manera explícita, no lo es. Así pues, la caracterización negativa de este hombre lobo no parece estar basada en la tradición literaria o leyendas británicas sino en una reinterpretación combinatoria de las fuentes clásicas ya mencionadas.

De todas maneras, a pesar de que esta criatura comenzó muy pronto a llenar las páginas de diversas obras literarias europeas, salvo contadas excepciones como *Bisclavret* de Marie de France o el hechicero descrito por Drayton en *The Moon Calf*, no es hasta el s. XIX que esta criatura adquiere un papel protagonista en el canon británico. Las primeras novelas adscritas al género de la literatura gótica tales como *Castle of Otranto* de Horace Walpole¹⁷⁹ (1765) o *Frankenstein* de Mary Shelley¹⁸⁰ (1818) lo excluyen. Con todo, este género será el que propicie que el licántropo adquiriera un papel cada

¹⁷⁹ Horace Walpole fue un escritor británico que vivió en Londres entre 1717 y 1767. Su obra más importante, *The Castle of Otranto* (1764), está considerada como la primera novela gótica escrita en lengua inglesa (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 21.1.2020).

¹⁸⁰ Mary Wollstonecraft Shelley nació en Londres en 1797 y falleció en la misma ciudad en 1851. Su obra más importante, *Frankenstein* (1818), se encuadra dentro de la novela gótica y de ciencia ficción. Este texto a su vez constituye una crítica a la moral científica y a la relación del ser humano con Dios (Kuiper, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 21.1.2020).

vez más importante. Así, en 1838 Sutherland Menzies¹⁸¹ publica *Hugues the Wer-Wolf: A Kentish Legend of the Middle Ages*, un cuento que se convertirá en la primera obra narrativa inglesa con nuestro objeto de estudio en esta sección como protagonista (Cheilik, 1987: 279).

Esta obra cuenta la historia de Hugues, un hombre de la familia Wulfric, cuyo nombre ya de por sí conecta directamente con la criatura en cuestión. El *OED* indica que el étimo del que derivaría esta palabra en inglés es el sustantivo del inglés antiguo *wulf* (www.oed.com. Último acceso 21.1.2019). La estirpe de los Wulfric vivía cerca del cementerio de Ashford, Reino Unido. Las gentes del lugar decían que los Wulfric se transformaban en lobos y vertían la sangre de cualquiera que se aventurase a deambular cerca de su aislada residencia. Más allá de los rumores, lo que sí era cierto es que en el tiempo en que los inviernos eran largos y duros los lobos salían de los bosques para colarse por un hueco de las paredes del camposanto y allí, famélicos, habían desenterrado varios cuerpos para saciar su hambre. Consecuentemente, debido a la cercanía de su casa con el cementerio, se extendió el rumor de que los Wulfric eran hombres lobo.

Hugues era muy pobre, quizá el más guapo de Kent, pero su dura vida, privada de cualquier lujo, le había arrebatado el color de las mejillas y los ojos se le salían de las órbitas. Su ceño permanecía casi siempre fruncido y su mirada era oblicua y fiera. Sin embargo, a pesar de creerse capaz de cometer la peor de las atrocidades, nadie podía negar “the savage beauty of his head, cast in nature’s noblest mould, crowned with a profusion of waving hair, and set upon shoulders whose robust and harmonious proportions were discoverable through the tattered attire investing them” (Menzies en Barger, 2010). Todos le temían en el pueblo menos la hermosa Branda, una mujer de alta cuna que siempre que podía trataba de cruzarse con el apuesto hombre lobo. Poco a poco ambos se enamoraron. Por otro lado, el desprecio al

¹⁸¹ James Sutherland Menzies fue un autor británico que vivió entre 1806 y 1883. Es el presunto autor del cuento *Hugues the Wer-Wolf*, aunque otros lo atribuyen a la escritora Elizabeth Stone (*The Internet Speculative Fiction Database*) (www.isfdb.org. Último acceso 21.1.2020).

que sus convecinos trataban a Hugues, hizo nacer en él el deseo de convertirse realmente en un hombre lobo para así dejar de lado sus penurias:

“True, I could not feed upon their flesh; I would not shed their blood; but I should be able to terrify and torment those who have wrought my parents’ and sisters’ death, who have persecuted our family even to extermination!”
(Menzies en Barger, 2010)

Poco después, reparó en una cómoda que jamás había visto en su casa. Al abrirla sacó de su interior una piel de oveja teñida de gris, guantes en forma de garras, un rabo y una máscara de lobo con dientes amarillos de un caballo. Se puso la indumentaria y comenzó a aterrorizar a los que disponían de comida para robársela una vez huyesen. La gente del pueblo comenzó a asustarse y el miedo fue a más cuando descubrieron que las armas normales no servían contra los hombres lobo. Descubrieron que la amputación de uno de los miembros de los mismos era la única manera de averiguar su identidad y le tendieron una trampa a Hugues en una de las despensas de las que se nutría con frecuencia. Branda, conocedora de los planes de los vecinos, se los contó a Hugues y así este dejó uno de sus guantes junto a la trampa. De este modo, Hugues no podía ser el dueño de la extremidad hallada en la despensa pues contaba con ambas manos. Dicha acción lo liberó de la pésima reputación de su familia, terminó desposándose con Branda y se convirtió en heredero de una de las fortunas más grandes de la región (Menzies en Barger, 2010).

El cuento de Menzies sobre el hombre lobo resulta muy interesante, al menos en lo que respeta al plano físico de la criatura, puesto que se aleja de lo descrito por las fuentes clásicas y literarias británicas hasta la fecha. Hugues, al utilizar el disfraz, adquiere un aspecto único, que combina al hombre y al lobo, pero es diferente a ambos. Las pieles que le cubren el pelo, las orejas, las garras o el rabo colocadas sobre un cuerpo humano harían del licántropo un bípedo monstruoso que se aleja de sus homólogos anteriores cuya

transformación lupina era completa, tal y como se recoge en Platón, Heródoto, Pausanias, Ovidio, Virgilio, Petronio o Marie de France.

Por tanto, este hombre lobo será crucial para una estandarización del aspecto de este monstruo, alejándose de la tradición literaria y aproximándose a los mitos. Resulta muy complicado concluir si Hugues bebe de la tradición popular o si es el folklore el que otorga a esta bestia su morfología, ya que como explica Sax (2013: 166), al no existir la disciplina académica del folklore hasta el s.XIX, no es posible determinar la fecha exacta de compilación de gran parte de los cuentos populares. Con todo, se constata, como veremos, que, a partir de la publicación de la historia de Menzies, la morfología de los licántropos parece adaptar un aspecto metamórfico que combina atributos humanos y lupinos, aspecto que se introduce en la mayoría de las obras en las que aparece en la literatura posterior.

En 1846 se publicó la primera novela protagonizada por un hombre lobo, *Wagner, the Wehr-Wolf* de George William Reynolds¹⁸² (Barger, 2010). En el prefacio de esta obra se presenta a Wagner como a un anciano de noventa años que lo ha perdido todo y que decide pactar con el diablo que se presenta ante él asegurándole que le hará rico y joven con dos condiciones: la primera, que le acompañe durante dieciocho meses y la segunda que le ayude a atemorizar a la raza humana convirtiéndose para ello en licántropo:

“Knowest thou not that there is a belief in many parts of our native land that at particular seasons certain doomed men throw off the human shape and that of ravenous wolves?”

“Oh, yes-yes- I have indeed heard of those strange legends in which the Wehr-Wolf is represented in such

¹⁸² George Williams MacArthur Reynolds nació en Sandwich, Kent, en 1814 y falleció en Londres en 1879. Este escritor y periodista británico gozó de gran prestigio como novelista en la Inglaterra Victoriana llegando a gozar de más popularidad que otros autores de renombre como Charles Dickens. Entre sus obras de ficción, publicadas en periódicos y revistas semanales por capítulos, destacan *The Youthful Imposter* (1835), *The Mysteries of London* (1844) o *Wagner, the Wehr-Wolf* (1846-1847) (Koyle, *The Victorian Web*) (<http://www.victorianweb.org/>. Último acceso 21.1.2020).

appealing colours!” exclaimed the old man, a terrible suspicion crossing his mind.

“Tis said that at sunset on the last day of every month, the mortal, to whom belongs the destiny of the Wehr-Wolf, must exchange his natural form for that of a savage animal; in which horrible shape he must remain until the moment when the morrow’s sun dawns upon the earth”.

“The legend that told thee this spoke truly”, said the stranger. “And now dost thou comprehend the condition which must be imposed upon thee?”

“I do- I do!” murmured the old man with a fearful shudder. “But he who accepts that condition makes a compact with the evil one, and thereby endangers his immortal soul!”

(Reynolds en Tozier & Tozier, 2008)

Tras la conversación, el demonio se va y regresa con un extraño brebaje que Wagner bebe para recuperar el atractivo de su juventud y conseguir su riqueza, aunque a cambio ha de cumplir con las condiciones impuestas por el maligno. Su transformación en licántropo tiene lugar por primera vez en el capítulo XII y se recoge de la siguiente manera:

In the midst of a wood of evergreens on the banks of the Arno, a man – young, handsome, and splendidly attired – has thrown himself upon the ground, where he writhes like a stricken serpent, in horrible convulsions.

He is the prey of a demoniac excitement: an appalling consternation is on him- madness is in his brain- his mind is on fire.

Lightnings appear to gleam from his eyes, as if his soul were dismayed, and withering within his breath.

“Oh! No-no!” he cries with a piercing shriek, as if wresting madly, furiously, but vainly against some unseen fiend that holds him in his grasp.

And the wood echoes to that terrible wail; and the startled bird flies fluttering from its bough.

But lo! What awful change is taking place in the form of that doomed being? His handsome countenance elongates

into one of savage and brute-like shape; the rich garments which he wears become a rough, shaggy, and wiry skin; his body loses its human contours, his arms and limbs take another form; and with a frantic howl of misery, to which the woods give horribly faithful reverberations, and with a rush like a hurling wind, the wretch starts wildly away, no longer a man, but a monstrous wolf!

(Reynolds en Tozier & Tozier, 2008)

Este licántropo no tiene consciencia de su forma humana y así es capaz de cometer las mayores atrocidades, liquidando a cualquiera que se interponga en su camino:

A little child is in his path- a sweet, blooming, ruddy, noble boy; with violet coloured eyes and flaxen hair- disporting merrily at a short distance from his parents, who are seated at the threshold of their dwelling.

Suddenly a strange and ominous rush -an unknown trampling of rapid feet falls upon their ears; then, with a savage cry, a monster sweeps past.

“My child! My child” screams the affrighted mother; and simultaneously the shrill cry of an infant in the sudden agony of death carries desolation to the ear!

‘Tis done- ‘twas but the work of a moment; the wolf has swept by, the quick rustling of his feet is no longer heard in the village. But those sounds are succeeded by awful wails and heart-rending lamentations; for the child- the blooming, violet-eyed, flaxen- haired boy- the darling of his poor but tender parents, is weltering in his blood!

(Reynolds en Tozier & Tozier, 2008)

De los extractos anteriores se deduce que el hombre lobo de Reynolds se muestra en consonancia con el de Drayton, al ofrecer de nuevo un retrato negativo de nuestro objeto de estudio en esta sección. En primer lugar, habría que prestar atención al proceso de transformación. Tal y como le sucedió al rey Licaón (Platón, Ovidio o Pausanias), Wagner muta gracias a la intervención de poderes

sobrenaturales. De todos modos, esta novela victoriana cambia a Zeus por Satán como artífice de la metamorfosis, reinterpretación que, ya de por sí, otorgará a la criatura connotaciones negativas. Al mismo tiempo, el modo en que Wagner se transfigura, mediante la ingesta de un brebaje, evoca al brujo Meris descrito por Virgilio, pues ambos personajes requieren de un conocimiento del herbario, propio o ajeno, para convertirse en licántropos.

Con respecto a la morfología del mutante, es interesante observar como esta novela victoriana continúa la tradición iniciada por Menzies o por el folklore: la criatura resultante presenta un aspecto antropomórfico y aterrador al mismo tiempo. Así, Wagner logra su vinculación con la maldad y, consecuentemente, su estatus negativo de villano a través de su dimensión moral. Este monstruo comete tanto canibalismo como infanticidio, crímenes condenables por la sociedad victoriana del mismo modo que por la grecorromana o por la isabelina en la que se enmarcaba la criatura de Drayton. Es este código de conducta, que le lleva a cometer semejantes aberraciones, el que le hace merecedor del calificativo de monstruo, incidiendo así en la consideración negativa del licántropo que va más mucho más allá de la dimensión física. Por tanto, Reynolds bebe de la tradición clásica en las características continuistas de su criatura, pero también de la inglesa, debido a que su monstruo es muy parecido al de Drayton y morfológicamente similar al de las leyendas populares o el descrito por Menzies ocho años antes.

Un célebre personaje literario con la habilidad de convertirse en lobo es Drácula de la novela homónima de Bram Stoker¹⁸³ publicada en 1897. Ente las múltiples habilidades de Drácula listadas por Van Helsing, cazador de vampiros, destaca la siguiente:

“he can transform himself to wolf, as we gather from the ship arrival in Whitby, when he tear open the dog; he can be as bat, as Madam Mina saw him of the window [...]”
(Stoker, 1897: 223)

¹⁸³ Bram Stoker nació en Dublín en 1847 y falleció en Londres en 1912. Su obra más importante, *Dracula* (1897), se enmarca dentro del género de la novela gótica y trata los temas del papel de la mujer victoriana, la sexualidad, la inmigración o el colonialismo (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 21.1.2020).

Pese a que el antagonista de la novela es un vampiro, la posibilidad de transformarse en hombre lobo lo relaciona directamente con nuestro estudio pues como explica el personaje de Jonathan Harker, al principio de la novela y tras consultar su diccionario políglota, existe una íntima conexión entre el vampiro y el hombre lobo, en cuanto que *vrolak* y *vlkoslak* significan lo mismo, “one being Slovak and the other Serbian for something that is either were-wolf or vampire” (Stoker, 1897: 5).

La vinculación de Drácula con los licántropos contribuirá a anticipar la malignidad del personaje que da título a la novela de Stoker. Como hemos visto, existe una tónica habitual de ofrecer un retrato negativo de los hombres lobo. Cabe recordar también que dicha reputación trasciende lo literario, puesto que en la iconografía cristiana el lobo representa directamente a Satán. Así pues, este poderoso significado alegórico preconiza las malvadas acciones que serán llevadas a cabo por este misterioso e inmortal vampiro.

El licántropo, al igual que el resto de las criaturas que componen el conjunto de nuestro trabajo, también pasó a convertirse en un habitual en el género de la literatura fantástica. Consecuentemente, se antoja necesario ahora realizar un breve análisis de su su figura en autores que sirvieron de inspiración para la creación de la saga *Harry Potter* como es el caso de *The Chronicles of Narnia* de C. S. Lewis en cuya primera parte de las siete que la componen (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950) se introduce a los licántropos. El personaje de Tummus the Faun¹⁸⁴ enumera a los hombres lobo entre las criaturas malvadas que conforman el ejército de la antagonista, la *White Witch*:

At first much of their time was spent in seeking out the
remnants of the White Witch's army and destroying

¹⁸⁴ Tummus es un fauno que aparece por primera vez en *The Lion, The Witch and the Wardrobe* (1950), la primera entrega de *The Chronicles of Narnia* de C. S. Lewis. Este personaje se hace amigo de los hermanos Pevensie, los primeros humanos que llegan a Narnia, especialmente de la más joven, Lucy. La *White Witch* lo arresta y lo convierte en piedra, pero Aslan lo resucita una vez que la malvada bruja es derrotada por las fuerzas del bien.

them, and indeed for a long time there would be news of evil things lurking in the wilder parts of the forest – a haunting here and a killing there, a glimpse of a werewolf one month and a rumour of a hag the next (Lewis en Bles, 1963: 97).

Como se puede deducir del extracto anterior, los licántropos no son muy comunes y solamente se dejan ver de vez en cuando. Aun así, Lewis los introduce de nuevo en la segunda entrega de la saga, *Prince Caspian: The Return to Narnia* (1951):

“So that is your plan Nikabrik! Black sorcery and the calling up of an accused ghost. And I see who your companions are- a Hag and a Werewolf!”

The next minute or so was very confused. There was an animal roaring, a clash of steel; the boys and Trumpkin rushed in; Peter had a glimpse of a horrible, grey, gaunt creature, half man and half wolf, in the very act of leaping upon a boy about his own age, and Edmund saw a badger and a Dwarf rolling on the floor in a sort of cat fight.

“We don’t see to have any enemies left” said Peter.

“There’s the hag, dead” (He turned his eyes quickly away from her) “And Nikabrik, dead too. And I suppose this thing is a Werewolf. It’s so long since I’ve seen one. Wolf’s head and man’s body. That means he was just turning from man into wolf at the moment he was killed.

(Lewis en Bles, 1964: 91-92)

Lewis ofrece un retrato negativo del licántropo al que introduce en el ejército de las fuerzas del mal. Dicha reputación de criatura malvada está en consonancia, como ya hemos visto, con la representación de la misma en la literatura y la iconografía religiosa cristiana. Al mismo tiempo, tal y como se ha puntualizado, tras la publicación de *Hugues the Werewolf* (1838) existe una marcada tendencia a describir al licántropo con atributos humanos y lupinos. Así pues, Lewis, que no parece ajeno a esto, presenta su versión del monstruo compuesto por una “wolf’s head and man’s body” (Lewis en Bles, 1964: 92).

Como ya hemos visto en secciones anteriores, de entre las fuentes de J. K. Rowling para la creación de su mundo fantástico destaca también la obra de J. R. R. Tolkien. Como no podía ser de otro modo, "If you've read both *Harry Potter* and *The Lord of the Rings*, you can't fail to notice how much Rowling draws upon Tolkien" (Mooney, 2001) (<https://prospect.org/article/tolkien-homeland-defense>. Último acceso 15.11.2019). No obstante, los licántropos no forman parte de la enorme cantidad de personajes que aparecen en la trilogía *The Lord of the Rings* (1954-1955) aunque se les incluye en *The Silmarillion* (1977), donde son listados como miembros del ejército de Sauron:

Sauron, who become now a sorcerer of dreadful power, master of shadows and of phantoms, foul in wisdom, cruel in strength, misshaping what he touched, twisting what he ruled, lord of werewolves; his dominion was torment.

(Tolkien en Tolkien: 2009)

Pese a que no se hace una descripción pormenorizada del cambiaforma que da título a esta sección, en la obra se explica que podríamos encontrarlos entre las tropas de Sauron y que eran "fell beasts inhabited by dreadful spirits that he had imprisoned in their bodies" (Tolkien en Tolkien: 2009). Cabe reseñar aquí que Tolkien sigue la línea de las fuentes anteriores y de autores como Lewis al asignar a sus licántropos una reputación absolutamente negativa.

En su bestiario (2017: 129) Rowling describe al hombre lobo como sigue:

The werewolf is found worldwide, though it is believed to have originated in northern Europe. Humans turn into werewolves only when bitten. There is no known cure, though recent developments in potion-making have to a great extent alleviated the worst symptoms. Once a month, at the full moon, the otherwise sane and normal wizard or Muggle afflicted transforms into a murderous beast. Almost uniquely among fantastic creatures, the

werewolf actively seeks humans in preference to any other kind of prey.

La autora indica que los hombres lobo son originarios del norte de Europa, aunque no lo asegura en ningún momento. La criatura, según la propia escritora y como se ha señalado al comienzo de esta sección, aparece recogida en una gran cantidad de tradiciones culturales. Aun así, el hombre-lobo bien podría proceder originariamente del norte de Europa, tal y como plantea Rowling, para posteriormente haberse expandido al resto del mundo puesto que Heródoto (s. V a. C.), como hemos visto, ya mencionaba en el *Libro VI* de su *Historia* a los neuros, un pueblo que habitaba las regiones al norte de Escitia y cuya particularidad consistiría en que podían transformarse en lobos durante varios días al año (Heródoto en Pou, 2006: 549).

Según el volumen *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, en el mundo de J. K. Rowling la forma de desarrollar la licantropía en humanos sería a través de la mordedura de otro ser de esta misma especie. Dicha mutación difiere de la tradición literario-cultural anteriormente establecida en la que, tal y como hemos visto, las fuerzas sobrenaturales juegan un papel crucial en la metamorfosis: el poder de la ira de Zeus es el responsable de que Licaón se transforme en lobo (Pausanias, s. II), (Platón, s.V a. C) y (Ovidio, s. I d. C.). Del mismo modo, los conocimientos de las propiedades mágicas de las hierbas permiten a Metis, el mago de Virgilio en la *Égloga VIII* de las *Bucólicas* (s. I a. C.) y al malvado antagonista del poema *The Moon Calf* de Michael Drayton (s. XVI) convertirse en lobos. Wagner, en *Wagner, the Wehr- Wolf* de Reynolds (s. XIX) se metamorfosea de manera voluntaria, pero en el proceso participan a la par las fuerzas sobrenaturales, liberadas como resultado de un pacto con el mismísimo demonio. De esta forma, Rowling reinterpreta totalmente el proceso de metamorfosis a través de la innovación: su licántropo llega a serlo por el contagio de otro miembro de la misma especie, obviando así las fuentes mencionadas en este párrafo.

Sin embargo, el método de conversión de humano a hombre lobo descrito por Rowling nos conduce inmediatamente al episodio de

la novela *Dracula* en el que Lucy Westerna¹⁸⁵, tras su primer encuentro con el antagonista, termina con unos mordiscos en el cuello que tras unos días “seem not to have healed” y que además “are still open, and if anything, larger than before” (Stoker, 1897: 90). Tras repetidos ataques por parte del vampiro, Lucy muere y resucita como un ente totalmente diferente cuya “sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness” (Stoker, 1897: 197). En este punto resulta crucial recordar que, pese a que el proceso de transformación mediante la mordedura está ligado a los vampiros, tal y como ya hemos apuntado, la ambigüedad semántica de los términos *vrolok* y *vlkoslak* explicada por Harker podría haber conducido a Rowling a transferir el método de conversión y transformación propio del vampiro al hombre lobo, influenciada, acaso, por el impacto cultural de los vampiros de Stoker.

Como se ve en la entrada del hombre lobo del bestiario de Rowling, esta criatura, bien humana bien maga, se transforma una vez al mes con la luna llena, característica que la autora parece haber tomado de autores clásicos como Petronio, que, recordemos, en su *Satiricón* ya narraba cómo el soldado que escolta a Nicero se transforma en lobo a la luz de un potente claro de luna (Petronio en Rubio- Fernández, 1978: 91). Asimismo, la periodicidad con la que ocurre la metamorfosis a la que alude el autor romano también se recoge en autores ingleses posteriores como en el *Bisclavret* de Marie de France o en *Wagner, the Wehr-Wolf* de Reynolds.

La gran diferencia del hombre lobo rowlingiano con el del *Satiricón* estriba en sus presas. El segundo prefiere ganado mientras que el primero es claramente antropófago. Con ello, nuestra autora consigue conferir un aspecto todavía más terrorífico a la bestia y ahonda en la referida alegoría cristiana del lobo como depredador del rebaño de Dios que ilustraban el *Aberdeen Bestiary*, el *Bodleian*

¹⁸⁵ Lucy Westerna es una joven de familia acaudalada londinense que se caracteriza por su belleza y su dulzura. Tras ser pretendida por muchos hombres, se promete con Arthur. Sin embargo, su unión nunca llega a realizarse, ya que Drácula, drenando su sangre poco a poco por las noches, la transforma en vampiro. Tras la mutación, el personaje de Lucy mantiene el mismo aspecto físico, pero su dimensión moral apunta a la aberración, en cuanto que se alimenta de niños. Una vez que Van Helsing y Arthur descubren su escondite la atacan mientras duerme clavándole una estaca en el corazón y acabando con su vida vampírica.

Bestiary o el *Rochester Bestiary*. De este modo, el licántropo de *Harry Potter* atentará literalmente contra las vidas humanas, presentándose así como una monstruosa criatura fuertemente demonizada desde la Grecia clásica.

En los siete volúmenes que conforman la saga de nuestro corpus de estudio nos encontramos con dos hombres lobo, Remus Lupin y Fenrir Greyback que, como veremos en las próximas páginas, representarán dos dimensiones contrapuestas: a través del primer personaje “Rowling attempts to humanize the demonic” (Natov, 2002: 136) y mediante el segundo, que representa el epítome de la maldad de estas bestias, la autora logrará el efecto contrario.

Antes de comenzar nuestro análisis, se antoja absolutamente necesario explicar el simbolismo de los nombres de pila de los dos personajes. Remus evoca directamente a Remo, uno de los gemelos fundadores de Roma que fue amamantado por una loba, animal que alcanzaría el estatus de deidad en el mundo romano, precisamente, por alimentar a sus fundadores, un honor único para los de su especie en el mundo clásico en el que, como ya hemos visto, los lobos gozaban ya entonces de una oscura reputación que se arraigaría y extendería a través del cristianismo. Hofmann (2016: 165) explica, además, que la elección de este nombre por parte de Rowling para su personaje no es casual pues Rómulo asesinó a Remo para convertirse en el primer rey de la ciudad. Por tanto, que el personaje rowlingiano tome el nombre del hermano asesinado contribuye a una caracterización positiva de Lupin. La elección del apellido, Lupin, resulta más que obvia. Por el contrario, Fenrir Greyback expresa todo lo contrario a Remus Lupin. Su nombre nos remite directamente al temible y monstruoso lobo homónimo de la mitología nórdica que con su liberación desataría el apocalipsis sobre la tierra (Hofmann, 2015: 164). De nuevo, vemos como Rowling introduce a través de sus criaturas fantásticas el concepto de dualidad y de contraposición entre el bien y el mal. Sin embargo, la dicotomía del licántropo en la saga no la asume un único personaje con doble moral sino que se representará a través de dos hombres lobo que, como veremos, pese a pertenecer a la misma especie, encarnan valores totalmente opuestos.

Comenzaremos nuestro análisis de los licántropos en la saga con el primero que aparece en la misma, el profesor Lupin, a quien se recoge por primera vez en *PA*:

The stranger was wearing an extremely shabby set of wizard's robes which had been darned in several places. He looked ill and exhausted. Though he seemed quite young, his light-brown hair was flecked with grey. 'Who d'you reckon he is?' Ron hissed as they sat down and slid the door shut, taking the seats furthest away from the window. 'Professor R. J. Lupin,' whispered Hermione at once. (*PA*, 2013: 59)

En esta primera descripción del profesor Lupin Rowling enfatiza su aspecto enfermizo, sus desgastados ropajes y el hecho de que parece mayor de lo que realmente es, características de algunas de las descripciones de otras fuentes analizadas con anterioridad como la de *Hugues, the Wer-Wolf* de Sutherland Menzies en la que el protagonista posee una figura famélica. Igualmente, el *Wagner de Wagner, the Wehr-Wolf* de Reynolds presenta un aspecto decrepito no solo por su pobreza sino también por su avanzada edad.

Otro rasgo significativo que nos topamos en la presentación del personaje es el color gris de su cabello, rasgo definitorio de Licaón, por ejemplo, (Ovidio en Perez- Vega, 199: 21) (v. 238) o de los hombres lobo del folklore inglés y galés como el de Merionethshire (O' Donnell, 2008: 129), el de Cumberland (O'Donnell, 2008: 136) o el de Exmoor (O'Donnell, 2008: 138). Rowling también elige el color gris para Fenrir Greyback, implícito en su apellido, al que describe como "a big, rangy man with matted grey hair and whiskers" (HBP, 2013: 553- 554). Sin embargo, esta característica física será la única que tengan en común los dos licántropos de la saga *Harry Potter*.

El profesor Lupin mantiene su identidad en secreto hasta el momento en que Hermione cree que está ayudando al presunto antagonista de la novela, Sirius Black, a matar a su amigo Harry:

‘NO!’ Hermione screamed. ‘Harry, don’t trust him, he’s been helping Black get into the castle, he wants you dead too — *he’s a werewolf!*’

There was a ringing silence. Everyone’s eyes were now on Lupin, who looked remarkably calm, though rather pale.

‘Not at all up to your usual standard, Hermione,’ he said. ‘Only one out of three, I’m afraid. I have not been helping Sirius get into the castle and I certainly don’t want Harry dead. . . .’ An odd shiver passed over his face. ‘But I won’t deny that I am a werewolf.’ Ron made a valiant effort to get up again but fell back with a whimper of pain. Lupin made toward him, looking concerned, but Ron gasped, ‘*Get away from me, werewolf!*’

(PA, 2013: 253)

Este mismo ejemplo nos permite atisbar la consideración social negativa que conlleva ser un hombre lobo en el mundo mágico de *Harry Potter*. No en vano, Ron se dirige a él llamándole “werewolf” en tono claramente despectivo. Esto pone de manifiesto que su condición hace a Lupin portador de un duro estigma procedente de una serie de prejuicios sociales que le obligan a ocultar su identidad para poder tener una vida normal, una carga que el personaje lleva con resignación, ya que desde que se desvela su naturaleza se ve asaltado por sentimientos de culpa y tristeza por pertenecer al colectivo que en esta sección se analiza:

He pushed his graying hair out of his eyes, thought for a moment, then said, ‘That’s where all of this starts — with my becoming a werewolf. None of this could have happened if I hadn’t been bitten . . . and if I hadn’t been so foolhardy...’

(PA, 2013: 258)

Este fuerte sentimiento de autocompasión alimentado por el rechazo social hacia los licántropos se repite en más ocasiones a lo largo de la saga, revelándose quizá como escena más significativa el momento en

que Lupin se propone unirse a Harry, Ron y Hermione en la búsqueda de las reliquias de la muerte, una decisión motivada por miedo al daño y a la vergüenza que, por su condición, pudiesen sentir su esposa y su hijo nonato:

‘Don’t you understand what I’ve done to my wife and my unborn child? I should never have married her, I’ve made her an outcast!’

Lupin kicked aside the chair he had overturned.

‘You have only ever seen me amongst the Order, or under Dumbledore’s protection at Hogwarts! You don’t know how most of the Wizarding world sees creatures like me! When they know of my affliction, they can barely talk to me! Don’t you see what I’ve done? Even her own family is disgusted by our marriage, what parents want their only daughter to marry a werewolf? And the child — the child —’

Lupin actually seized handfuls of his own hair; he looked quite deranged.

‘My kind don’t usually breed! It will be like me, I am convinced of it —how can I forgive myself, when I knowingly risked passing on my own condition to an innocent child? And if, by some miracle, it is not like me, then it will be better off, a hundred times so, without a father of whom it must always be ashamed!’

(*DH*, 2013: 175-176)

Así pues, la licantropía en el universo de J. K. Rowling, tal y como veremos al final de nuestro análisis, constituirá una metáfora de la discriminación que sufren determinados colectivos por parte de la sociedad en el mundo real.

Otro episodio que requiere mención de los que conforman la tercera entrega de la saga *Harry Potter* es aquel en el que se narra la transformación del profesor Lupin en hombre lobo en noche de luna llena pues es la única ocasión en la heptalogía en la que se describe explícitamente el proceso de metamorfosis:

There was a terrible snarling noise. Lupin's head was lengthening. So was his body. His shoulders were hunching. Hair was sprouting visibly on his face and hands, which were curling into clawed paws. Crookshanks's hair was on end again; he was backing away —

As the werewolf reared, snapping its long jaws, Sirius disappeared from Harry's side. He had transformed. The enormous, bear-like dog bounded forwards.

(PA, 2013: 279)

Esta transformación se aparta de la tradición grecorromana en términos morfológicos, puesto que los licántropos de Pausanias, Heródoto, Virgilio u Ovidio son hombres que se transforman en lobos corrientes. A diferencia de estos, la criatura rowlingiana es un *bear-like dog*. Por consiguiente, este hombre lobo tendría el cuerpo similar al de un oso y la cabeza de un perro, o lo que es lo mismo, un tronco de ser humano de gran tamaño y una cabeza lupina. Esta fisonomía lo enlaza directamente con el folklore británico, ya que tanto el hombre lobo de Merioneshire (Gales), como el de Cumberland o Doones (Exmoor, Inglaterra) tienen aspecto similar a un hombre, pero con la cabeza de un lobo (O'Donnell, 2008: 129); (O'Donnell, 2008: 136); (O'Donnell, 2008: 139).

A su vez, es posible establecer un paralelismo entre la metamorfosis de Lupin y la de Wagner, en *Wagner the Wehr-Wolf* de Reynolds. Del siguiente ejemplo extraemos la conclusión de que la descripción de la transformación y el resultado final son muy similares a los que describe Rowling:

His handsome countenance elongates into one of savage and brute-like shape; the rich garments which he wears become a rough, shaggy, and wiry skin; his body loses its human contours, his arms and limbs take another form; and with a frantic howl of misery, to which the woods give horribly faithful reverberations, and with a rush like a hurling wind, the wretch starts wildly away, no longer a man, but a monstrous wolf!

(Reynolds en Tozier & Tozier: 2008)

Vemos así que en *Harry Potter* se nos describe la fase de transformación en hombre lobo como un proceso doloroso, proceso de la misma naturaleza que el de Wagner : “[he] has trown himself upon the ground, where he writhes like a stricken serpent, in horrible covultions” (Reynolds en Tozier & Tozier: 2008). Del mismo modo, la energía que poco a poco se va apoderando de él se describe de la siguiente manera: “madness is on his brain- his mind is on fire” (Reynolds en Tozier & Tozier: 2008). En la sexta entrega de la saga Lupin afirma que sufre este mismo tormento aunque descrito de manera mucho menos pormenorizada:

But I do not forget that during the year I taught at Hogwarts, Severus made the Wolfsbane Potion for me every month, made it perfectly, so that I did not have to suffer as I usually do at the full moon.
(HBP, 2013: 313)

Recordemos que Pausanias (Pausanias en Herrero-Ingelmo, 2008: 115) o Plinio el Viejo (Plinio el Viejo en Del Barrio-Sanz et al., 2003: 153-154) aseveraban que los licántropos habían de abstenerse de comer carne humana durante años para poder volver a su forma original. Adicionalmente, Virgilio (Virgilio en Espinosa-Pólit, 1961: 50-51) (vs. 95-101) y más tarde Drayton (Drayton en Johnson, 1810: 133) (vs. 1070-1075), se valieron del místico poder del herbario para la metamorfosis de sus personajes. Vemos, pues, que Rowling decide reinterpretar el remedio de los autores clásicos para el dolor o para evitar la transformación y el instrumento empleado por otros autores para lograrla mediante la creación de la *Wolfsbane Potion* un brebaje que el profesor Snape prepara para Lupin quien no desea seguir siendo una amenaza para los demás humanos. Al tomar esta poción, aunque físicamente se transforma en licántropo, es plenamente consciente de sus actos y puede encerrarse en su despacho sin ser descubierto ni suponer un peligro para nadie, Así, el brebaje del profesor Snape “domesticates a hungry werewolf and transforms him into something relatively harmless” (Behr, 2009: 260). El nombre de esta poción nos remite a la planta venenosa del mismo nombre,

Wolf's-bane, conocida también como acónito. Esta letal planta, oriunda de Asia y Europa era suministrada a criminales en la Edad Media para matarlos, pero en China se utilizaba, en pequeñas dosis, para tratar dolencias como la fiebre o la neuralgia (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 21.1.2020). Por tanto, vemos, que, en este caso, Rowling ha tomado una planta del herbario europeo pero ha decidido adecuar su uso a la tradición asiática pues Snape emplea el acónito únicamente como medicina.

Esta adaptación de los elementos asociados a la mitología del hombre lobo por parte de Rowling es completamente innovadora en cuanto que ningún otro autor anterior alude al hecho de que se pueda lograr un estado de consciencia durante la transformación. Al mismo tiempo, aunque redime al profesor por su deseo de no cometer ningún crimen toda vez perdida la consciencia, explica que la licantropía en este universo fantástico no solamente no tiene cura, sino que solamente se pueden suavizar los efectos de la misma:

The potion that Professor Snape has been making for me is a very recent discovery. It makes me safe, you see. As long as I take it in the week preceding the full moon, I keep my mind when I transform... I am able to curl up in my office, a harmless wolf, and wait for the moon to wane again.
(PA, 2013: 259)

Los hombres lobo rowlingianos, excepto Lupin por efecto de la poción, pierden totalmente la razón durante la transformación, tal y como explica el propio Lupin cuando en su conversación con Harry le dice que tiene que irse de Hogwarts porque podría atacar a los alumnos y su intención es protegerlos de sí mismo:

'This time tomorrow, the owls will start arriving from parents- They will not want a werewolf teaching their children, Harry. And after last night, I see their point. I could have bitten any of you... That must never happen again.'
(PA, 2013: 309)

Como se ha dicho, dentro del colectivo de estas criaturas Lupin cuenta con su némesis, el otro hombre lobo de la saga que conforma nuestro corpus a quien Lupin, de nuevo, describe de la siguiente manera:

Fenrir Greyback is, perhaps, the most savage werewolf alive today. He regards it as his mission in life to bite and to contaminate as many people as possible; he wants to create enough werewolves to overcome the wizards.
(HBP, 2013: 313)

La caracterización de Greyback como *savage* lo aproxima, en una primera impresión, al arquetipo del hombre lobo tradicional pues su maldad se refleja en su único afán de crear más miembros de su propia especie a través de su mordedura. Al igual que el lobo en los bestiarios ingleses que “circles the sheepfold of the faithful of the Church, to ruin and destroy their souls” (*Aberdeen Bestiary*, <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/>. Último acceso 12.11.2019), Greyback acecha a la gente para despojarla de su humanidad y causar el mayor daño posible:

At the full moon, he positions himself close to victims, ensuring that he is near enough to strike. He plans it all.
(HBP, 2013: 314)

Remus prosigue con su explicación afirmando lo siguiente:

Greyback specializes in children... Bite them young, he says, and raise them away from their parents, raise them to hate normal wizards. Voldemort has threatened to unleash him upon people's sons and daughters; it is a threat that usually produces good results
(HBP, 2013: 314)

Este breve pasaje nos permite enlazar a Greyback con el primer hombre lobo al que se le confirió un nombre, Licaón. La principal semejanza entre el rey arcadio y este malvado personaje de la saga estriba en el gusto de ambos por la sangre de los niños y las prácticas

caníbales, una debilidad regia a la que hacían referencia Pausanias (Pausanias en Herrero-Ingelmo, 2008: 103), Apolodoro (Apolodoro en Calderón-Felices, 1987: 90) u Ovidio (Ovidio en Pérez-Vega, 1993: 21) como ya explicamos con anterioridad.

La atracción del hombre lobo por la sangre infantil aparece también recogida en la tradición literaria inglesa, como hemos visto, en el *Wagner the Wehr-Wolf* de Reynolds (Reynolds en Tolzier & Tolzier: 2008). Así pues, se advierte en este punto que, para la creación de este personaje, Rowling da continuidad al reprochable comportamiento de los licántropos hacia los infantes apuntado ya en las fuentes clásicas y la literatura inglesa. No en vano, ya en la Grecia clásica el hombre lobo simbolizaba el epítome del mal por sus ataques a inocentes e indefensas criaturas, un comportamiento, que, elegido de manera voluntaria, representa un deseo de abandonar el orden social establecido y atentar contra la comunidad, de la que se le desvincula totalmente al iniciar así una vida de salvajismo (Girard, 1979:11).

La presencia de hombres lobo en el ejército de Voldemort, que, al igual que el basilisco o el dragón, representa una alegoría directa de Satán, refuerza el enlace de Greyback con la esencia del mal. Además, su pertenencia a las fuerzas del antagonista evoca directamente a otros ejércitos malignos del género de la literatura fantástica dirigidos por entes diabólicos como el de la *White Witch* de *The Chronicles of Narnia* (Lewis en Bles, 1963: 97) o el de Sauron en el *Silmarillion* (Tolkien en Tolkien, 2009). Con el fin de marcar de manera clara la oposición entre Lupin y Greyback, Rowling los asigna a diferentes ejércitos: Greyback forma parte de las malignas fuerzas de Voldemort y Lupin milita en el de la Orden del Fénix (*OP*, 2013: 89) que busca la destrucción de Voldemort y, por ende, del mal en sí mismo. De ello se deduce que Rowling conecta a Lupin con el ejército liderado por Aslan en la obra de C. S. Lewis, constituyendo Aslan, como ya se ha mencionado en otras secciones, una alegoría directa del Dios cristiano. Como ya hemos señalado anteriormente, Rowling reinterpreta al hombre lobo en dos personajes diferentes para incluir en su argumento la eterna lucha entre el bien y el mal que toma también de Lewis a través del recurso del ejército: así Lupin lucha con las fuerzas del bien y Greyback con las malignas.

También resulta interesante señalar que, así como los hombres lobo de Tolkien que servían a Sauron eran “beasts inhabited by dreadful spirits that he had imprisoned in his bodies” (Tolkien en Tolkien: 2009), los de Rowling actúan por voluntad propia; es decir, Voldemort no lanza ningún tipo de hechizo sobre ellos pero sí los recluta a través de Greyback mediante la promesa de una vida mejor:

‘How come they like Voldemort?’
‘They think that, under his rule, they will have a better life’.
(HBP, 2013: 314)

El aspecto físico de Greyback, salvo por el ya mencionado color gris de su pelo, difiere totalmente del de Lupin; al segundo se le describe como un hombre enfermo y débil y al primero como a un hombre corpulento de sucias manos que terminan en largas uñas amarillas, constitución y fuerza física muy similar a la que presentan muchos licántropos en su forma humana (Cheilik, 1987: 268), como, por ejemplo, el soldado del *Satiricón*. Más allá de su constitución, Greyback posee una voz ronca acompañada de un desagradable olor a suciedad, sudor y sangre:

“Do it,” said the stranger standing nearest to Harry, a big, rangy man with matted gray hair and whiskers, whose black Death Eater’s robes looked uncomfortably tight. He had a voice like none that Harry had ever heard: a rasping bark of a voice. Harry could smell a powerful mixture of dirt, sweat, and, unmistakably, of blood coming from him. His filthy hands had long yellowish nails.
(HBP, 2013: 554)

Además, sus dientes puntiagudos hacen que la sangre caiga sobre su barbilla, limpiándose la con la lengua y lamiéndose los labios de manera obscena:

Greyback grinned, showing pointed teeth. Blood trickled down his chin and he licked his lips slowly, obscenely.

(HBP,2013: 554)

La obscenidad de su gesto acompaña a una frase todavía más deleznable que todo el comportamiento anteriormente descrito:

‘But you know how much I like kids, Dumbledore’
(HBP, 2013: 554)

La forma de sus dientes y su gusto por la sangre y los niños nos lleva de nuevo a los vampiros de *Dracula* de Bram Stoker. Uno de los actos más aberrantes de Lucy una vez convertida en no-muerta y que justifican su asesinato es el hecho de que se alimente de niños:

Those children whose blood she sucks are not as yet so much the worse; but if she lives on, Un-Dead, more and more they lose their blood and by her power over them they come to her; and so she draw their blood with that so wicked mouth.
(Stoker, 1897: 200)

Pese al paralelismo establecido entre Lucy y Greyback, el gesto obsceno de este último puede dar a entender que quizá tiene una debilidad por los niños que trasciende su alimentación, depravación sexual ilustrada por las palabras con las que se dirige a Hermione:

‘Your boyfriend’s going to have worse than that done to him if he’s on my list,’ said the horribly familiar, rasping voice. ‘Delicious girl...What a treat... I do enjoy the softness of the skin...’
(DH, 2013: 362)

Esta predisposición a la pederastia se pone de manifiesto cuando Bellatrix decide recompensarle ofreciéndole hacer lo que quiera con Hermione:

‘Greyback takes care of Miss Mudblood. I am sure the Dark Lord will not begrudge you the girl, Greyback, after what you have done tonight.’

(DH, 2013: 383)

En lo referente al tema sexual, puede establecerse nuevamente una conexión entre el licántropo rowlingiano y el de Drayton puesto que la actitud sexual de Fenrir hacia la muchacha evoca directamente la del malvado protagonista de *The Moon Calf*, que mantenía que “what serv’d for Lust also served for foode” (Drayton en Johnson, 1810: 133).

Observamos, además, que el diabólico y sanguinario Fenrir Greyback tampoco escapa a todos los otros crímenes que se le han ido atribuyendo a esta bestia a lo largo de los siglos: canibalismo, infanticidio y corrupción de la mayor cantidad de almas a su alcance. Por sus gestos y comportamiento hacia la mejor amiga de Harry, intuimos que, en la readaptación mítica del hombre lobo como ser maligno, Rowling decide incluir también la pederastia por lo que el retrato de Greyback no puede ser más repulsivo, constituyendo así un claro arquetipo del mal en contraposición a Lupin.

A lo largo de nuestro análisis hemos mantenido que la única similitud entre Remus Lupin y Fenrir Greyback radicaba en el cabello canoso. Sin embargo, esta característica se limita al mero plano físico. El significado alegórico de ambos personajes trasciende la dicotomía entre el bien y el mal presente en la mayoría de las criaturas analizadas en esta tesis pues se puede afirmar que Remus y Greyback encarnan, aunque de manera completamente diferente, la exclusión social a la que se somete a quienes son diferentes al resto de la sociedad.

Por un lado, como hemos mencionado, podría considerarse que la exclusión que sufren representa la que han sufrido los homosexuales durante siglos: “the sodomite was part of a mythology, embracing werewolves and basilisks, sorcerers and devilry [...] and it was within its mould that images of the sodomite were cast” (Bray, 1995: 21). De todas maneras, como señala Daems (2012: 170), conferir única y exclusivamente dicha interpretación a estos personajes haría del universo de *Harry Potter* un mundo homófobo en el que se perpetuaría el estereotipo del hombre homosexual pederasta del que progresivamente nos hemos ido alejando. Es por ello que Rowling rompe con el estereotipo de hombre lobo como criatura

malvada con la introducción del carismático Remus Lupin quien combina su lucha contra el mal con un enorme talento para la docencia:

‘You’re the best Defense Against the Dark Arts teacher we’ve ever had!’ said Harry. ‘Don’t go!’
(*PA*, 2013: 309)

La autora utiliza estas palabras del protagonista para condenar tanto la exclusión de los hombres lobo como la de cualquier otro colectivo. Como señala Daems (2012: 171), la licantropía rowlingiana va más allá de una alegoría de la diversidad sexual. Como la propia Rowling afirma, el hombre lobo constituye “a metaphor for those illnesses that carry a stigma, like HIV and AIDS” (Rowling en Baillie: 2008) (<https://metro.co.uk/2016/09/09/jk-rowling-says-remus-lupins-condition-as-a-werewolf-is-a-metaphor-for-hiv-and-aids-6118903/>. Último acceso 20.11.2011).

La primera toma de contacto entre los dos personajes se produce durante la infancia de Lupin que fue atacado por Greyback por haber ofendido a su padre:

Lupin paused and then said, ‘It was Greyback who bit me.’
‘What?’ said Harry, astonished. ‘When - when you were a kid, you mean?’
‘Yes. My father had offended him. I did not know, for a very long time, the identity of the werewolf who had attacked me; I even felt pity for him, thinking that he had had no control, knowing by then how it felt to transform. But Greyback is not like that.’
(*HBP*, 2013: 314)

Retomando el significado alegórico expresado por la propia autora de la obra, podría establecerse un paralelismo entre el VIH y el SIDA y la licantropía pues estas enfermedades se contagian a través de la sangre y, aunque no es la única manera, el virus de la inmunodeficiencia humana puede transmitirse también a través de mordiscos. Aun así, de acuerdo con Villaverde et al. (2019)

(<https://guia-abe.es/temas-clinicos-pinchazo-accidental-y-otras-exposiciones-a-virus-por-via-parenteral>. Último acceso 20.11.2019), es necesario que se produzca una lesión en la piel para que se abra una vía de contagio real. Al igual que en el mundo real, en el mundo de *Harry Potter* quienes son atacados por hombres lobo pueden llegar incluso al ingreso hospitalario confinados a una habitación privada, símbolo, de nuevo, de su exclusión social:

“Bitten by a werewolf, poor chap. No cure at all.”

“A werewolf?” whispered Mrs. Weasley, looking alarmed. “Is he safe in a public ward? Shouldn’t he be in a private room?”

“It’s two weeks till full moon,” Mr. Weasley reminded her quietly.

“They’ve been talking to him this morning, the Healers, you know, trying to persuade him he’ll be able to lead an almost normal life. I said to him — didn’t mention names, of course — but I said I knew a werewolf personally, very nice man, who finds the condition quite easy to manage. . . .”

(*OP*, 2013: 431-432)

Como ya se ha dicho, la licantrópía, al igual que sucede con el VIH y el SIDA, no tiene una cura conocida, pero sí pueden tratarse con antirretrovirales, lo que permitiría que esta enfermedad se convirtiese en “una afección crónica manejable” (<https://medlineplus.gov/spanish/hivaidsmedicines.html>. Último acceso 21.11.2019). En el mundo mágico de *Harry Potter* no existen dichos medicamentos, pero sí, como ya hemos indicado anteriormente, la *Wolfsbane Potion*, que impide la pérdida de control a quienes la toman y, tal y como sucede con los antirretrovirales, mejora la calidad de vida de los enfermos:

‘Before the Wolfsbane Potion was discovered, however, I became a fully fledged monster once a month. It seemed impossible that I would be able to come to Hogwarts.’

(*PA*, 2013: 259)

Así pues, la autora condena la serofobia y la fuerte discriminación que los enfermos de VIH y SIDA han padecido durante las últimas décadas, muchos de ellos obligados a ocultar su condición para así poder tener una vida normal y evitar la denostación social. Dicha posición de la autora de la saga se encarna muy especialmente en Lupin, quien, por ejemplo, se ve obligado a dejar su trabajo como profesor toda vez que, descubierto su secreto, ningún padre le querría cerca de sus hijos:

‘I just saw Hagrid,’ said Harry. ‘And he said you’d resigned. It’s not true, is it?’

‘I’m afraid it is,’ said Lupin. He started opening his desk drawers and taking out the contents.

‘Why?’ said Harry. ‘The Ministry of Magic don’t think you were helping Sirius, do they?’

Lupin crossed to the door and closed it behind Harry.

‘No. Professor Dumbledore managed to convince Fudge that I was trying to save your lives.’ He sighed. ‘That was the final straw for Severus. I think the loss of the Order of Merlin hit him hard. So he — er — accidentally let slip that I am a werewolf this morning at breakfast.’

‘You’re not leaving just because of that!’ said Harry.

Lupin smiled wryly.

‘This time tomorrow, the owls will start arriving from parents- they will not want a werewolf teaching their children, Harry. And after last night, I see their point. I could have bitten any of you... That must never happen again.’

(PA, 2013: 309)

Resulta obvio que tanto Lupin como Greyback son víctimas de la exclusión social. Al primero, como hemos visto, tanto su condición como dicha exclusión le causan un enorme pesar que no disimula en ningún momento a lo largo de toda la saga. Su único anhelo es dejar de ser una amenaza para la sociedad y su familia, lo que le lleva a tomar una poción que le acerca a la normalidad. Sin embargo, la marginación a la que puede verse sometido Greyback va más allá del

mero desprecio que pueda sentir por parte de la sociedad. Al unirse a Voldemort obtiene inmunidad para practicar aquello que le hace peligroso para la comunidad, aquello que genera repulsa por lo aberrante, como son el asesinato, la pederastia o el canibalismo, prácticas que provocan en el lector un rechazo automático hacia él, puesto que, como hemos señalado, Greyback vulnera el código moral heredado por los clásicos y estandarizado en la sociedad occidental contemporánea.

Resulta curioso, a su vez, que su marginación vaya más allá de sus aberrantes acciones, ya que, también dentro de las tropas del señor oscuro al que sirve, ocupa un rango muy inferior en el escalafón, integrándose en el pelotón de los *Snatchers* que, como explica Ron, son meros cazarrecompensas “trying to earn gold by rounding up Muggle-borns and blood traitors” (*DH*, 2013: 311). La escasa relevancia del escuadrón al que pertenece Greyback se observa a través del hecho de que para el lector la mayoría de los miembros permanece en el anonimato. Ni siquiera tienen nombre. El único del que se llega a conocer su identidad es Scabior quien, de acuerdo con Ward (2008: 112) “drops all of his initial ‘h’s” and he uses grammatically incorrect abbreviations such as “ain’t”. Según esta misma autora, su pobre gramática pondría de manifiesto su pertenencia a una clase baja social y su analfabetismo:

‘Well, well, looks like we really ‘ave caught a little Slytherin’ said Scabior. ‘Good for you, Vernon, ‘cause there ain’t a lot of Mudblood Slytherins’
(*DH*, 2013: 365)

El bajo rango de Greyback se evidencia en que no es lo suficientemente importante como para haber sido obsequiado con el dudoso honor de llevar en su brazo la marca tenebrosa del señor oscuro y no puede comunicarse con él directamente. Dicho distintivo, como explica Harry, se reserva solamente para quienes Voldemort considera más importantes entre sus vasallos:

‘To hell with the Ministry,’ growled Greyback.

‘They’ll take the credit. And we won’t get a look in. I say we take him straight to You-Know Who.’

‘Will you summon ‘im? ‘Ere?’ said Scabior, sounding awed, terrified.

‘No,’ snarled Greyback, ‘I haven’t got- they say he’s using the Malfoy’s place as a base. We’ll take the boy there.’

Harry thought he knew why Greyback was not calling Voldemort. The werewolf might be allowed to wear Death Eater robes when they wanted to use him, but only Voldemort’s inner circle were branded with the Dark Mark: Greyback had not been granted this highest honour.

(DH, 2013: 367-368)

Incluso entre la clase de los *Death Eaters*, existen diferencias de rango. Greyback no utiliza el nombre de pila de Lucius Malfoy para dirigirse a él sino que le trata de usted, evidenciando, de este modo, su inferioridad dentro de las fuerzas del mal:

‘Now, we won’t be forgetting who actually caught him, I hope Mr Malfoy’ (DH, 2013: 371)

‘Begging your pardon, Mr Malfoy,’ interjected Greyback, ‘but it’s us that caught Potter, and it’s us that’ll be claiming the gold-’

-Gold! Laughed Bellatrix, still attempting to throw off her brother-in-law, her free hand groping her pocket for her wand

‘Take your gold, filthy scavenger, what do I want with gold? I seek only the honour of his -of-’

(DH, 2013: 373)

El tono despectivo con el Bellatrix se dirige a él en el ejemplo anterior, acompañado de un insulto, pone de manifiesto también la repulsión que generan los de su especie a los magos, especialmente a los seguidores de Voldemort, rechazo que se ve de nuevo en el momento en que el señor oscuro se burla de Bellatrix, Lucius y Narcissa porque su sobrina Tonks se había desposado con un

licántropo, mofa que, a su vez, provoca la risa de los demás *Death Eaters*:

‘I don’t know what you mean, my Lord.’
‘I’m talking about your niece, Bellatrix. And yours, Lucius and Narcissa. She has just married the werewolf, Remus Lupin. You must be so proud.’
There was an eruption of jeering laughter from around the table. Many leaned forward to exchange gleeful looks; a few thumped the table with their fists.
(DH,2013: 16)

Este desprecio que los *Death Eaters* sienten hacia los hombres lobo se contrapone a la tolerancia y el respeto con la que los miembros de la Orden del Fénix tratan a Lupin. Remus integra el círculo más cercano a Dumbledore quien lo contrata como profesor en Hogwarts y disfruta, además, del gran afecto que le profesa Harry por ser “the best Defense Against the Dark Arts teacher we’ve ever had!” (PA, 2013:309). Harry y Dumbledore constituyen la oposición a la extrema maldad encarnada por Voldemort, en cuanto que tanto el director del colegio como su pupilo representan la esencia de la “extreme goodness” (Cherrett, 2003:24), una nueva dicotomía entre el bien y el mal paralela a la que representan, como ya hemos apuntado, los dos licántropos de la saga *Harry Potter*. Esta actitud protectora hacia Lupin por parte de Harry y de Dumbledore podría tener su referente en la del rey hacia Bisclavret en la obra homónima de Marie de France (s. XII) en la que el monarca apadrina a la criatura y la adopta como mascota (Marie de France en Slavitt, 2013: 52).

Junto a los líderes de las fuerzas de bien, también es destacable que otros miembros de la Orden, como Arthur Weasley, definen a Lupin como “a very nice man” (OP, 2013: 431) o la insistencia de Tonks en casarse con él por mucho que este crea que su condición resulte un obstáculo insalvable:

‘You see!’ said a strained voice. Tonks was glaring at Lupin.

‘She still wants to marry him, even though he’s been bitten! She doesn’t care!’

‘It’s different,’ said Lupin, barely moving his lips and looking suddenly tense. ‘Bill will not be a full werewolf. The cases are completely —’

‘But I don’t care either, I don’t care!’ said Tonks, seizing the front of Lupin’s robes and shaking them. ‘I’ve told you a million times...’

(HBP, 2013: 582)

Para concluir esta sección, resulta absolutamente necesario insistir en la, a nuestro parecer, revolucionaria reinterpretación que del hombre lobo hace Rowling en su saga, en la que confluyen las tendencias continuistas y rupturistas, puesto que, como se ha visto, sus hombres lobo están claramente influenciados tanto por las fuentes clásicas como por las leyendas populares o por el canon literario británico. Así pues, la tradición se ve reflejada con fuerza en la caracterización de Greyback, tanto por su escalofriante apariencia física como por su condenable comportamiento en el que se aglutinan todos los aspectos negativos de los hombres lobo apuntados ya por los autores grecorromanos, los bestiarios medievales cristianos o la literatura nacional.

En contraposición a este patrón de negatividad, Rowling también presenta en su obra un retrato opuesto del lobo en consonancia con las escasas fuentes en las que se les describe positivamente, como es el caso del *Bisclavret* de Marie de France o *Hugues, The Werewolf* de Sunderland Menzies (1838). La versión menos popular del mito obedece, en contraposición a la más habitual y aplicada a la creación del personaje de Lupin, a la necesidad de Rowling de emplear un recurso innovador que le permita establecer de manera efectiva una acusada dicotomía entre la bondad de Lupin y la maldad de Greyback. A través del carismático y bondadoso profesor, la autora retoma la alternativa positiva del mito de los hombres lobo y concede la posibilidad de redención a una criatura víctima de siglos de rechazo social, una posibilidad a la que además de la mencionada Marie de France también hacía referencia Plinio en el libro VIII de su

Historia Natural (s. I d. C.), al narrar la historia un joven griego, que tras convertirse en lobo y abstenerse de comer carne humana durante nueve años, rompió la maldición y recobró su forma humana. En este punto, parece acertado concluir que Rowling elige la posibilidad de la existencia de un licántropo no malvado para su trama en base a su formación en filología clásica en combinación con aquellas obras de la literatura nacional en la que el cambiaforma se presenta de manera positiva.

Debemos, además, resaltar el especial énfasis que la autora pone en la exclusión social a la que se ven sometidos tanto Lupin como Greyback, marginación refrendada principalmente por los integrantes del ejército del mal que contrapone manifiestamente a la aceptación y la normalización de la licantropía promulgada por las fuerzas del bien.

Es, precisamente, en este contraste perfectamente diferenciado entre el bien y el mal en el que se apoya el evidente objetivo moralizador de la obra con la que la autora busca que su público juvenil aprenda qué es lo correcto a través de las diferentes actitudes de los múltiples personajes hacia Lupin y Greyback. El código ético de Rowling, establecido obviamente en lo correcto, es decir, en las fuerzas del bien, trata de incitar al lector a aceptar a quienes han sido apartados de la sociedad por una enfermedad que no ha sido buscada por ellos mismos y que, en ningún caso, supone una amenaza para la comunidad.

3.5. LA SIRENA

La sirena es una criatura fantástica que, al igual que los demás seres mitológicos que conforman este trabajo, goza de gran popularidad y de un profundo enraizamiento en diversas culturas y tradiciones a nivel global. De todas las criaturas marinas, estos seres son los que probablemente más atención han recibido, debido, principalmente, a múltiples testimonios de navegantes que las describen como “beautiful, with human heads and bodies to the waist, but fish tail below the waist” (Eason, 2018: 148).

El *OED* (www.oed.com. Último acceso 2.2.2015) explica que la introducción del término *mermaid* en la lengua inglesa se remonta al *Nun's Priest Tale* de Geoffrey Chaucer (c. 1390). Asimismo, el diccionario la define como “an imagery, partly human sea creature with the head and trunk of a woman and the tail of fish or cetacean”. El tritón o *merman*, aunque mucho menos popular (Lum, 1951: 131), es también digno de mención, ya que J. K. Rowling utiliza el término neutro *merpeople*, englobando, de este modo, a ambos sexos. La definición proporcionada por el *OED* varía únicamente en el género, manteniendo inalterables todas sus demás características, indicando que *merman* solo se refiere a “the male counterpart of the mermaid” (www.oed.com. Último acceso 12.3.2014). Lo curioso de este término es que su aparición en la lengua inglesa se remonta a 1623, dos siglos más tarde que el referido a su compañera femenina, cuestión que le resta popularidad en la literatura y en el arte (Lum, 1951: 131) e incide en la justificación del hecho de que “the mermaid was a male fantasy” (Sax, 2013:182).

Al mismo tiempo, J. K. Rowling recoge en su bestiario que su *merpeople* recibe también los nombres de *selkie*, *mermaids* o *sirens* (Rowling, 2017: 83). Aunque en español traduciríamos estos dos últimos términos por “sirena”, en inglés esta palabra designa a criaturas que presentan diferencias considerables. Así pues, el *OED* define *siren* como una criatura de la mitología clásica, un monstruo en parte mujer y en parte pájaro que, con su canto, conducía a los marineros hacia su destrucción. No obstante, a pesar de que nos llame la atención el uso de ambos términos como sinónimos, a lo largo de esta sección veremos que las sirenas pisciformes (*mermaid*) no son más que la evolución de las sirenas en forma de ave (*siren*) puesto que los especímenes de la segunda “por tradición oral se fueron transformando en seres pisciformes para aclimatarse al hábitat acuático”. Así pues, (Rodríguez Peinado, 2009: 54), la sinonimia existente entre dos palabras que designan realidades aparentemente diferentes queda plenamente justificada.

Lum (1951: 131) mantiene que tras la leyenda de la sirena existe una explicación racional que obedece a una confusa descripción

de las vacas marinas¹⁸⁶, un mamífero acuático similar a la foca. Culpa del origen del mito al dudongo¹⁸⁷, el más pequeño de los sirénidos y directamente emparentado con las vacas marinas. Este animal tiene por costumbre sacar del agua la parte superior de su cuerpo para, girando sobre sí mismo, poder observar a su alrededor, un comportamiento muy similar al de los primates y del que tampoco se escapan los humanos. Asimismo, este mamífero solamente tiene una cría en cada parto y la lleva siempre bajo su aleta delantera para protegerla, una actitud que también evoca la de las madres humanas al sostener a sus bebés. Por tanto, Lum (1951:131) afirma que no es del todo sorprendente que los primeros exploradores del Océano Índico volviesen a sus hogares convencidos de la existencia de una criatura mitad humana y mitad pez, creencia que, sin duda, ayudó a difundir la leyenda de la sirena.

Berman (1987: 134) remonta la existencia de estas criaturas fabulosas al s. VIII a. C, concretamente a la antigua Babilonia, origen de la primera divinidad acuática, Ea, quien vivía en las profundidades del mar Eritreo y emergió del mismo para llevar a los humanos la sabiduría escondida en las artes y las ciencias. La leyenda de Ea aparece reflejada también en la patrística cristiana (Lum 1951: 132), ya que presumiblemente Eusebio de Cesárea¹⁸⁸ (s. III d. C.) transcribió su leyenda del babilonio antiguo. Dicha historia cuenta que grandes multitudes habitaban Babilonia, pero que se comportaban como animales y, al carecer de cualquier tipo de orden, el caos se apoderó de la ciudad. Así pues, antes de que Babilonia hubiese

¹⁸⁶ Las vacas marinas, conocidas también como sirénidos, son mamíferos de gran tamaño con aspecto similar a las focas. Su longitud varía entre los 2 y 4 metros y su peso oscila entre los 250 y 1.500 kilogramos. Son los únicos mamíferos marinos herbívoros y también los únicos que permanecen siempre en el agua donde también dan a luz a sus crías. Actualmente son una especie protegida y viven en las aguas tropicales de los océanos Atlántico, Pacífico e Índico (O'Shea, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com) (Último acceso 23.1.2020).

¹⁸⁷ El dudongo es el más pequeño de los mamíferos marinos que conforman la familia de los sirénidos, oscilando su tamaño entre 2,2 y 3,4 metros y su peso entre 230 y 420 kilogramos (O'Shea, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com) (Último acceso 23.1.2020).

¹⁸⁸ Eusebio de Cesárea vivió entre los s. III y IV d. C en Cesárea, Palestina. Se considera a este eclesiástico como el padre de la historia de la Iglesia, en cuanto que su obra *Historia eclesiástica*, recoge los primeros relatos del cristianismo primitivo (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com). Último acceso 23.1.2020).

cumplido un año de edad, Ea emergió de entre las aguas del Eritreo, a la altura del actual golfo Pérsico. Este dios poseía una gran inteligencia y tenía el torso de un humano y la cola de un pez que podía transformar en piernas a su voluntad. Fue él, precisamente, quien trajo el orden a esta antigua civilización (Sherman, 2008: 304).

Así fue como, desde Babilonia, se difundió esta leyenda, dando lugar a una inmensa variedad de divinidades acuáticas en diversas culturas (como, por ejemplo, varias deidades indias, como las apsarás, ninfas danzarinas que vivían en el agua, aunque desprovistas de la cola de pez). También el mito de Ea repercutirá en los dragones marinos chinos y japoneses o en el dios Poseidón/Neptuno¹⁸⁹ de la mitología grecorromana, así como en las náyades¹⁹⁰ y las nereidas¹⁹¹ clásicas (Bernwell & Waugh, 1962: 135-136).

Aunque ya hemos mencionado con anterioridad que en las fuentes clásicas, especialmente en las de la tradición helénica, la representación predominante del ente que da título a esta sección tiene forma de ave, resulta interesante destacar la existencia de otras cuyos atributos se asemejan a la representación pisciforme de la misma. Así pues, Sherman (2008: 304) sugiere examinar el cuarto libro de la *Historia* de Heródoto (s. V a. C.), en el que nos encontramos a Hércules frente a una mujer de sorprendentes cualidades:

Halló en una cueva a una doncella de dos naturalezas,
semivíbora a un tiempo y semivirgen, mujer desde las
nalgas arriba, y sierpe de las nalgas abajo.
(Heródoto en Pou, 2006: 484)

¹⁸⁹ Poseidón es el dios griego de las aguas, identificado en Roma como Neptuno. Es hermano de Zeus y uno de los Olímpicos pues desciende de Crono y Rea. No solamente tiene poder sobre los mares, sino que su dominio se extiende a los lagos y aguas corrientes. No solamente controla las olas sino que también puede desatar tempestades, romper las rocas de la costa con un golpe de su tridente y hacer brotar manantiales (Grimal, 1989: 447)

¹⁹⁰ Se las vincula a la estirpe de Poseidón y son ninfas del elemento líquido. Las náyades viven en manantiales o en cursos de agua corriente como pueden ser las fuentes y, aunque longevas, son mortales (Grimal, 1989: 372).

¹⁹¹ Hijas de Nereo y Dóride y por tanto nietas de Poseidón. Son seres femeninos y su número oscila entre 50 y 100. Se dice que estas mujeres eran todas bellísimas y que vivían en el fondo del mar sentadas en tronos de oro en el palacio de su padre tejiendo y cantando (Grimal, 1989: 377).

Cuenta también la *Historia* (s. V a. C.) que esta mujer, que tenía cautivas a las yeguas del hijo de Zeus, le ofreció recuperarlas a cambio de que yaciese con ella. Él accedió y de esta unión nacieron tres hijos, siendo el menor de ellos, Escito, heredero del talento bélico de su padre y coronado rey de los escitas¹⁹², del que descenderán todos los demás líderes de este pueblo (Heródoto en Pou, 2006: 484-485).

Una de las más apariciones literarias más memorables de la sirena la encontramos en la *Odisea* (s. VIII a. C.). En el canto XII de esta obra, Circe le habla a Ulises sobre la existencia y naturaleza de estas:

Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares, sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. (Homero en Segala Estatella 1971: 466)

Consecuentemente, el héroe protagonista de esta epopeya, haciendo caso omiso a los consejos de Circe, evita que sus hombres sean embaucados por el canto de las sirenas. Con dicho propósito en mente, tapó los oídos de sus hombres con trozos de pan de cera derretidos (Homero en Segala Estatella 1971: 470). Igualmente, pidió a sus compañeros que le atasen al mástil de la nave y no le soltasen bajo ninguna circunstancia y así, mientras sus hombres remaban con los oídos taponados, él sucumbía inmóvil a la tentación del canto de las sirenas, pero al no haber nadie más que pudiese escuchar su poderoso canto ni los gritos desesperados de Ulises por acercarse a ellas, desistieron de su empeño evitando, de este modo, Ulises y sus

¹⁹² Este pueblo de origen iraní migró a las zonas del sur de Rusia y Ucrania durante el s. IX a.C. Allí construyeron un poderoso imperio que sobrevivió durante cientos de años hasta que sucumbió ante los sármatas entre los s. IV a. C. y II d. C. (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 23.1.2020).

hombres, el fatal destino advertido por Circe (Homero en Segala Estatella 1971: 470).

Homero no proporciona en ningún momento descripción física alguna de las sirenas de este episodio. Únicamente hace referencia al poder de su voz para guiar a los marineros hacia un destino fatal. Es, precisamente, esta propiedad la que transcenderá en la tradición posterior, tanto en la representación en forma de ave de la criatura como en la pisciforme. De todos modos, aunque Homero no pormenorece en la dimensión física de la sirena, intuimos que esta entronca con la representación femenina en forma de pájaro, debido principalmente a que el híbrido entre mujer y cola de pez “es un rasgo que, aunque con excepción, parece demorarse hasta la Edad Media” (Rodríguez Peinado, 2009: 52).

Tres siglos más tarde, en otra de las epopeyas más conocidas de la literatura helénica, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (s. III a. C.), nos encontramos de nuevo ante estas fascinantes y fabulosas criaturas. Este autor va más allá que el escritor de la *Odisea*, en cuanto a que incluye más detalles sobre las mismas:

Las armoniosas sirenas, hijas de Aqueloo, hacían parecer con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que cerca echara amarras. Las había engendrado, tras compartir el lecho de Aqueloo, la bella Terpsícone, una de las Musas. Y en otro tiempo había servido a la hija valerosa de Deo, aún virginal, acompañada en sus juegos. Mas entonces eran por su aspecto semejantes en parte y aves y en parte a doncellas siempre al acecho desde una atalaya de buen puerto, ¡cuántas veces ya arrebataron a muchos el dulce regreso, consumiéndolos de languidez! Sin reparo también para éstos emitieron de sus bocas una voz de lirio. Y ellos desde la nave ya se disponían a echar las amarras sobre la orilla, si el hijo de Eagro, el tracio Orfeo, tendiendo en sus manos la lira Bistonía, no hubiera entonado la vivaz melodía de un canto ligero, a fin de que sus oídos zumbasen con la ruidosa interferencia de sus acordes.

(Apolonio en Valverde-Sánchez, 1996: 300-301)

Así pues, Apolonio ofrece una descripción explícita de las sirenas, dotándolas de alas y a su vez de un canto capaz de atraer a los marineros a las rocas y, por consiguiente, al fatal destino profetizado por Circe en la *Odisea* quinientos años antes. También les otorga una genealogía divina, confiriéndoles un estatus superior al de los mortales, ya que se nos dice que son hijas de la bella musa Terpsícore¹⁹³. Con todo, la forma empleada por los argonautas para no caer rendidos ante su embaucadora canción consiste en neutralizarla con otra melodía más poderosa, en vez de aislarse acústicamente por completo.

Tiempo después, al igual que muchos otros mitos, la sirena viajó de Grecia a Roma y así nos encontramos con Ovidio, quien en el libro V de sus *Metamorfosis* (s. I d. C.) proporciona una descripción explícita a la vez que dramática de la criatura:

¿Acaso porque cuando recogía Proserpina primaverales flores, de sus acompañantes en el número, doctas Sirenas estabais? a la cual, después que en vano la buscasteis en todo el orbe, a continuación, para que sintieran las superficies vuestra inquietud, poder sobre los oleajes con los remos de vuestras alas sentaros deseasteis, y propicios dioses tuvisteis, y las extremidades visteis vuestras dorarse con súbitas plumas. Aun así, para que aquel cantar, para serenar oídos nacido, y tan grande dote de vuestra boca no perdiera del todo su uso de la lengua, los virgíneos rostros y la voz humana permanecieron.
(Ovidio en Pérez Vega, 1983: vs. 554-563)

Según el poeta romano, estas sirenas eran las doncellas que acompañaban a Perséfone¹⁹⁴ cuando fue raptada por Plutón¹⁹⁵ y fue su

¹⁹³ Hija de Zeus y Mnemósine, Terpsícore es la musa de la poesía ligera y de la danza y madre de las sirenas a quienes habría engendrado con el dios del río, Aqueloo (Grimal, 1989: 504).

¹⁹⁴ Proserpina era hija de los dioses Júpiter y Ceres. Esta bella joven, que en origen era una divinidad agraria, acabó convirtiéndose en la diosa de los infiernos al ser raptada por su tío Plutón quien se había enamorado de ella (Grimal, 1989: 425).

¹⁹⁵ Plutón era el dios griego del inframundo o el Tártaro que gobierna con firmeza junto a su esposa Proserpina a quien habría desposado después de secuestrarla (Grimal, 1989: 220).

voluntad de encontrar a la joven lo que las llevó a convertirse en seres alados que moraban los mares con cuerpo de pájaro acompañado de una dulce voz y de un virginal rostro. Despoja Ovidio, de esta manera, a la sirena del carácter diabólico que las define en la epopeya griega, dado que, su fisonomía obedece al intento noble y desesperado por encontrar a su amiga perdida.

Esta criatura la recoge, además, Claudio Eliano en el libro VII de su *Historia de los Animales* (s. III a. C.), incluyéndola entre los diferentes tipos de aves fantásticas “ya que, estas fabulosas doncellas, tenían también alas como cantan los poetas y muestran los pintores” (Eliano en Díaz-Regañón, 1981: 294).

Así pues, la sirena en forma de ave es la representación generalizada de esta criatura en el mundo clásico, salvo en contadas ocasiones, como señala Brioso-Sánchez (2013:52). Tanto los autores griegos como los romanos se ponen de acuerdo al atribuirle un rostro de mujer y alas de pájaro junto a una cautivadora voz, características que las convertirán en una alegoría moralizante en la Edad Media tras la cristianización del continente (Rodríguez-Peinado, 2009: 53).

La fascinación por lo desconocido, inherente al ser humano desde su nacimiento, propició que las criaturas fantásticas llamasen la atención de los estudiosos de la época medieval, quienes fueron compilando las bestias más populares (Kordecki, 1980: 46), circunstancia que ayudó al nacimiento de diversos géneros literarios durante la Edad Media, tales como la literatura de viajes o los bestiarios. Esto provocó que, pese a que no existe ninguna mención directa a las sirenas en La Biblia, sí aparezca recogida en el *Physiologus* (s. IV d. C.), texto que “though small in size, is the great source-book of Christian nature symbolism. It is responsible for some of the most enduring iconography of Christianity” (Diekstra, 1985: 143). De este modo, podemos pensar que, pese a la ausencia explícita de las sirenas en *La Biblia*, su aparición en el primero de los bestiarios de corte cristiano les imprime un carácter moralizador de tal magnitud que se ven cristianizadas automáticamente y convertidas, así, en una alegoría moralizante para los fieles de dicha religión:

El moralista enseña que las sirenas son crueles; que viven en el mar, que los acentos de sus voces son melodiosos, y

que los viajeros quedan prendados de ellas hasta el punto de precipitarse en el mar, donde se pierden. El cuerpo de estas encantadoras es el de una mujer, hasta los senos; el resto recuerda al pájaro, al asno o al toro.

(*Physiologus* en Rodríguez-Peinado, 2009: 54)

Así, este extracto posee una doble misión: por una parte, somos advertidos de los peligros del mar y, por otra, nos insta a alejarnos de las tentaciones carnales, ya que se nos explica cómo los marineros conducidos por la lujuria inspirada por las jóvenes acaban perdiéndose en el océano.

A pesar del creciente número de fieles de la Iglesia y la intención de sus líderes de eliminar del culto a cualquier deidad pagana, las sirenas prevalecieron. Esto, tal y como explica Berman (1987: 135) obedece a dos razones: por un lado, debido al elevado número de menciones a la misma en las fuentes clásicas se antojaba difícil refutar su existencia; y por otro, el valor de la criatura como emblema moral apunta a la idea misógina de que la belleza femenina llevaba a los hombres a su propia destrucción. De este modo, la sirena podría considerarse como alegoría de la lujuria.

El uso de la sirena como elemento en una alegoría moralizante llega a su máximo exponente con el *Bestiario* escrito por el anglonormando, Philippe de Thaon¹⁹⁶ (s. XI) quien dice lo siguiente:

Siren lives in the sea, it sings at the approach of a storm,
And weeps in fine weather; such is its nature;
And it has the make of a woman down to the waist,
And the feet of a falcon, and the tail of a fish.
When it will divert itself, then it sings loud and clear
It then the steersman who navigates the sea hears it,

¹⁹⁶ Philippe de Thaon fue un eclesiástico anglonormando que vivió a principios del s. XII. Es el autor del primer bestiario escrito en una lengua vernácula europea, en este caso, el francés. Se le vincula con la monarquía inglesa ya que la versión más antigua de su Bestiario se encuentra en el museo británico y está dedicada a Adela de Lovaina, la segunda mujer de Enrique I de Inglaterra. (Encyclopedia of Medieval Literature) (https://medieval_literature.enacademic.com/471/Philippe_de_Thaon) (Último acceso 27.1.2020).

He forgets his ship, and immediately falls asleep;
 Remember that this has meaning.
 The sirens are riches of the world;
 The sea shows this world, the ship the people who are in
 it;
 And the soul is the steersman, and the ship the body
 which ought to swim.
 Know that many times the rich who are in the world
 make
 The soul sin in the body, that ship and steersman
 The soul hinders from sleeping and furthermore from
 perishing.
 Riches of the world effect great wonders,
 They talk, and fly, take by the feet, and drown;
 For this we paint the sirens with falcon's feet;
 The rich man talks, the fame of him flies,
 And distrains the poor, and drowns when he fascinates
 him.
 The siren is of such a nature, that he sings in the storm;
 So do the riches in the world, when the rich man does
 this,
 That is to sing in the tempest when the rich man is his
 master,
 That man for him pains himself and kills himself with
 fortune.
 The siren in fair weather weeps and complains always;
 When a man gives riches, and sets them at the small
 account for God's sake,
 Then it is fair weather, and the riches weep.
 Know that is the signification of riches in this life.
 (Philippe de Thaon en Wright, 2003: 29-30; vs. 664-690)

Con estos versos el autor intenta concienciar al lector de la
 importancia de seguir la senda de la rectitud. Tal y como ilustra el
 texto, la sirena representa las riquezas que pueden nublar el juicio de
 quienes las desean. El hombre que consiga mantenerse en la senda de
 Dios y no intentar abarcar más de lo que le está reservado, podrá
 conseguirlo cuando las circunstancias le sean propicias y su
 impaciencia no le apartará del camino del Señor por muy grandes que

sean las tentaciones. Del mismo modo, quienes sucumben y deciden acercarse a las sirenas, a pesar de la magnitud de la tormenta, perecen en el intento. Tal y como explica el autor, el estado del mar supone una alegoría del mundo. Así pues, podríamos entender el texto de Philippe de Thaon como una reconstrucción cristiana de la historia de Homero (s. VIII a.C.), en cuanto que Ulises únicamente consigue salvarse del naufragio ignorando el canto de las sirenas y el hombre recto solamente conseguirá mantenerse en la senda correcta al no dejarse seducir por la tentación.

Además del carácter moralizador del texto, resulta de crucial importancia la descripción física que Philippe de Thaon hace de la sirena. Este autor alto-medieval mezcla las características de la representación con forma de ave y pisciforme de la criatura dotándola de “the feet of a falcon, and the tail of a fish” (Philippe de Thaon en Wright, 2003: 29; v. 667), morfología que claramente nos lleva a pensar que es justamente en este momento cuando la sirena pez empieza “a eclipsar la idea primigenia de la sirena-pájaro al asociar su carácter marino con criaturas del mar” (Rodríguez-Peinado, 2009: 55).

El *Bestiario de Aberdeen* (s. XII) (www.abdn.ac.uk. Último acceso 12.5.2018) aporta de nuevo una definición alegórica en su descripción de las sirenas, aunque su afán moralizante va acompañado de una definición que no deja de ser curiosa, pues las retrata como “white snakes, with wings, called sirens, which cover the ground faster than a horse, but are also said to fly”. Esta extraña representación nos recuerda más a la de la mujer serpiente de la que habla Heródoto en su *Historia* (s. V a. C.) que a cualquier otro tipo de descripción de la sirena. De todas maneras, pese a este retrato completamente diferente que le confiere también una naturaleza distinta, la sirena mantiene las alas, vestigio que, todavía a estas alturas, no había desaparecido. Asimismo, en este importante bestiario, se pone especial énfasis en la importancia de mantenerse alejado de las sirenas. La representación de la misma con forma de serpiente no hace sino enfatizar su naturaleza maligna, entroncando con su simbolismo cristiano.

Por el contrario, la representación ofídica de la sirena no tiene continuidad en los bestiarios británicos. Así, el *Bestiario de*

Northumberland (s. XIII) (www.getty.edu, Último acceso 12.5.2016) muestra una miniatura con tres sirenas (tanto en su versión masculina como femenina) que concuerdan totalmente con la descripción de Philippe de Thaon de dos siglos atrás. Incluso, en la ilustración, en la que se incluyen tres sirénidos, dos de ellos sostienen un pez, un animal que, según Cirlot (2011: 107), simboliza “[the] profound life of the spiritual world that lies under the world of appearances”. El pez constituiría, pues, una alegoría del alma humana y las sirenas que lo sostienen se convertirían en las devoradoras de la misma, enfatizando, de esta manera, su peligrosa y diabólica naturaleza. Como explica el autor anglonormando, resulta importante mantenerse alejado de estas criaturas para no desviarse del camino de la rectitud cristiana.

En cuanto a la descripción física, no parece haber una gran variación desde el s. XI dado que se conserva la dicotomía fisiológica de la sirena-pez y la sirena-ave, representándose ambas como humanos de cintura para arriba con un cola pisciforme y alas que sobresalen de la cintura, ilustración que se corresponde punto por punto con la descripción de Philippe de Thaon en su *Bestiario*.

La leyenda de la sirena cuenta, junto con el enorme peso de la tradición grecorromana, con su posterior inclusión en el *Physiologus* y en los bestiarios medievales ingleses y con una gran cantidad de leyendas en el folklore británico, especialmente en Escocia.

En Girvan, en la costa oeste de Escocia, se dice que vivía una poderosa familia nobiliaria, los Knockdalion, quienes poseían una casa junto al mar. Sobre una roca situada bajo una de las ventanas de la vivienda cantaba una sirena cada noche mientras cepillaba sus dorados cabellos. Lady Knockdalion, preocupada por el descanso de su hijo, mandó destruir la roca y como consecuencia la sirena maldijo a la familia con fatales consecuencias: la muerte del bebé y la consiguiente desaparición de este noble linaje escocés (Briggs, 1970: 317).

La iglesia de Marden, Inglaterra, tenía una gran campana, hasta que un día cayó al agua y una sirena la arrastró hasta el fondo del río. Debido a la fascinación que la criatura mostraba por el artefacto, se antojaba muy difícil sacarla del agua. Así, un grupo de sabios reunió a los lugareños y sus novillas para intentar retirarla del

fondo mientras la sirena dormía. Cuando habían logrado acercar la campana a la orilla uno de los lugareños comenzó a celebrar la victoria. La sirena se despertó y se llevó de nuevo la campana al fondo del río. A día de hoy todavía se escucha de vez en cuando el sonido de la campana que la sirena tañe en señal de burla a quienes intentaron engañarla en el pasado (Briggs, 1970: 317).

Tanto en la leyenda de Girvan como en la de Marden, se nos presenta a la sirena como a un ser terrorífico y vengativo a la par que solitario, cuya ira puede llegar a ser terrible para quienes la provoquen. De algún modo, estas leyendas evocan la tradición recogida en los bestiarios anteriormente mencionados, aunque la escocesa incluye una criatura totalmente pisciforme, de gran belleza y frivolidad, que vive en las aguas y que se dedica a cantar y a peinar su preciosa melena rubia.

Con todo, no todas las leyendas británicas retratan a este híbrido como a un ser vanidoso y cruel. Existen también otras versiones donde destilan amabilidad y nobles intenciones. Por ejemplo, en Port Glasgow (Escocia) se cuenta una antigua leyenda acerca de una sirena que emergió de las aguas al ver a un muchacho sosteniendo a su agonizante amada en brazos. Sintió tanta pena que se acercó al joven y con su canción le indicó que lo que tenía que hacer era usar hierba de San Juan¹⁹⁷ para que su amada recuperase el vigor de antaño. El chico al oír el extraño canto y ante la desesperación por perder a su amada, colocó un ramillete de esta planta sobre su ya pálido pecho y así fue cómo, gracias a la sirena, consiguió librarla de la muerte (Briggs, 1970: 318).

Junto a esta bondadosa sirena, nos encontramos a la honorable criatura recogida por un grupo de pescadores en las Islas Orcadas (Escocia). La muchacha suplicó su libertad y a cambio les ofreció la concesión de un deseo. Los marineros la liberaron y, pese a que en

¹⁹⁷ Esta planta tiene unos pétalos de color amarillo muy intenso por lo que se la asoció al dios sol. Una vez establecido el cristianismo en Gran Bretaña, dicha flor comenzó a vincularse con San Juan por coincidir su floración con la celebración religiosa, ambas a principios del verano. Se ha utilizado la hierba de San Juan para múltiples finalidades, entre las que destacan sus propiedades medicinales y su uso como amuleto contra el diablo. También se hacían ramos con sus flores para colgarlos sobre los dinteles de las camas y así evitar ser raptados por las hadas que atacaban mientras todos dormían (Alexander, 2002: 255).

principio pensaron que se había burlado de ellos, el más joven encontró entre la pesca una preciosa y gigantesca perla (Briggs, 1970: 319).

Ya hemos mencionado al principio de esta sección, que J. K. Rowling, en su bestiario, propone *selkie* como sinónimo de sirena. De acuerdo con el *OED*, esto no sería totalmente apropiado, ya que, según este diccionario, el *selkie* es un ser espiritual con forma de foca que puede adoptar apariencia humana (www.oed.com. Último acceso 2.2.2015).

Las criaturas están diferenciadas de manera clara en el folklore de las Islas Shetland, en el que una leyenda nos cuenta que un joven pescador capturó a una foca para despellejarla y quedarse con sus pieles. Después de arrojar el presunto cadáver por la borda, la foca, que resultó ser un *selkie*, resucitó y ante el miedo de no sobrevivir en el mar sin al abrigo de sus pieles pidió ayuda a una sirena quien se dejó capturar por los marineros con el objetivo de recuperar las pieles de su nuevo amigo. Desafortunadamente, la tripulación consideró que, dada la rareza de la criatura, podrían venderla por una buena suma de dinero, así que la encerraron en la bodega hasta que murió asfixiada. Poco después, una tormenta hizo naufragar al barco, que acabó en el fondo del mar, recuperando de ese modo el *selkie* su abrigo. De este modo, se dice que los *selkies* y las sirenas iniciaron desde ese momento una inquebrantable amistad (Briggs, 1970: 319)

Pese a que el *OED* mantiene que el *selkie* es un ser completamente diferente a las sirenas, resulta totalmente factible establecer un paralelismo ante ambos tomando como ejemplo la siguiente leyenda de las Islas Orcadas (Escocia):

Cuenta la historia que un joven salió a dar un paseo nocturno y se encontró con un grupo de gente bailando desnuda en la playa. Al verlos se acercó y encontró unas pieles en la orilla. El muchacho tomó la que más le llamaba la atención y continuó observando el espectáculo. Al alba, con el primer rayo de sol, los bailarines corrieron hacia las rocas a por sus pieles y se zambulleron en el mar. Fue, entonces, en ese preciso momento, cuando el chico se dio cuenta de que las criaturas eran *selkies*. Sin embargo, una joven, la más bella de todas, se quedó rezagada buscando sus pieles. El joven se enamoró de

ella y se la llevó en brazos a la casa que compartía con su madre. La muchacha se resistió, pero el chico era más grande y fuerte y no pudo hacer nada para impedirlo. Lloró durante días, pero la madre de su captor, de gran corazón, consiguió consolarla hasta que finalmente la enseñó a vestirse y a hablar la lengua de los hombres, puesto que los *selkies* hablaban un idioma diferente y propio. El joven escondió la piel de su cautiva bajo llave y durante años no se separó de la misma. Finalmente, la *selkie* se enamoró de él e incluso llegaron a tener varios hijos. Un día ella le comentó que sabía dónde tenía su piel escondida y le rogó que, si realmente la quería, no dejase la llave donde pudiese alcanzarla, ya que pese al amor que le profesaba, ella era un *selkie* y el mar su hogar. Un buen día, el esposo salió de casa apresurado y se dejó la llave olvidada en un bolsillo. Cuando regresó su esposa ya no estaba. Se encaminó al puerto, se tiró al mar y estuvo buscándola durante el resto de su vida, pero jamás la encontró. Cuenta la leyenda que a día de hoy todavía puede verse a una *selkie* nadando en los alrededores del puerto cada noche, llorando de desesperación por haber perdido a su amado (Muir, 2014: 95-98).

De esta leyenda se desprende que, aunque fisiológicamente diferentes, la sirena y el *selkie* comparten rasgos comunes, como la belleza deslumbrante capaz de seducir a cualquier hombre (en la forma humana del segundo), o una naturaleza que les empuja a vivir siempre en el agua, como se concluye en relación con la leyenda de la *selkie* desposada en las Orcadas o aquella en la que la sirena murió debido a su cautividad en la bodega del barco de las Islas Shetlands.

Se hace también necesario destacar que, pese a tratarse de relatos de características completamente diferentes a los recogidos por las epopeyas clásicas o las descripciones de los bestiarios altomedievales, dichos relatos comparten la misma esencia: la alta carga simbólica de la sirena en cuanto a las moralejas dirigidas al oyente o al lector. Además, aunque estas leyendas no datan de una fecha concreta, ilustran convenientemente la transformación de la sirena con forma de ave en sirena pisciforme, ya que, como hemos podido observar, en ningún momento se hace referencia a las alas que le confería la tradición clásica a través de los mencionados textos de Homero, Apolonio de Rodas u Ovidio. A este respecto, se podría

concluir que el folklore británico las representa como criaturas acuáticas de cintura para abajo y hermosas doncellas rubias de cintura para arriba, un retrato que perdura a día de hoy en la cultura occidental (Sherman, 2008: 308).

Resulta de crucial importancia incidir, además, en el hecho de que la presencia de esta criatura trasciende los mitos y leyendas populares, pues existen descripciones de la misma en crónicas históricas de los siglos XVII y XVIII. Benwell & Waugh (1962: 74-76) destacan al historiador isabelino Raphael Holinshed¹⁹⁸ quien en su obra *Chronicles* (1587) cuenta que durante el reinado del rey Enrique II (1154-1189) unos pescadores capturaron a un híbrido mitad hombre - mitad pez en Suffolk, Inglaterra. Este ser mudo y que se alimentaba únicamente de pescado crudo no dudó en escapar y volver al mar tras dos meses de cautiverio.

De acuerdo con Benwell & Waugh (1962: 81), John Swan¹⁹⁹ nos cuenta en su trabajo *Speculum Mundi* (1635) que en el año 1483 unos marineros ingleses encontraron en Frisia a una sirena atrapada en el barro a la que capturaron y enseñaron a coser y vestirse, así como a alimentarse con comida tradicional. A pesar de todo, la muchacha jamás articuló palabra alguna y trataba de escaparse al mar siempre que tenía ocasión. Al no conseguirlo, falleció tras un largo encarcelamiento de unos quince años.

Lo interesante de estas crónicas estriba en que no se limitan únicamente a la cuestión de la alegoría moral de estos seres sirénidos sino que, mediante los retratos de carácter historiográfico, se les asigna un status que les confiere un cierto grado de verosimilitud. Adicionalmente, se pone de relevancia, tanto en la versión masculina como en la femenina, que, junto con su pertenencia al hábitat

¹⁹⁸ Raphael Holinshed nació en 1529 en Cheshire y falleció en el mismo lugar en 1580. Fue un famoso cronista inglés, muy popular durante la época isabelina. Es especialmente célebre su trabajo *Chronicles of England, Scotlande and Irlande* (1577) que sirvió de referencia a William Shakespeare para sus *History Plays* de (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 23.1.2020).

¹⁹⁹ John Swan fue un académico de la universidad de Cambridge, que nació en 1605 en Sawston en Cambridgeshire y falleció en la misma localidad en 1671. Entre sus obras destacan *The Signs of Heaven* (1651), *Calamus Mensurans* (1653) o *Speculum Mundi* (1635). En esta última, escrita como un tratado de ciencias naturales, se describe el trabajo de Dios a lo largo de los seis días en los que supuestamente creó el mundo (Mackenzie, 1994: 161-163).

acuático, ambas criaturas, sirenas y *selkies*, comparten una incapacidad total para hablar la lengua de los hombres, característica que nos recuerda a la leyenda de la mujer *selkie* capturada y desposada con un humano en las Islas Orcadas. Llegados a este punto, resulta, por tanto, importante señalar que son los sirénidos descritos en las crónicas, las fuentes clásicas y los bestiarios los que inspiraron sus homónimos literarios. Como bien explica Berman (1987: 138), hasta el s. XIX los cuentos y las leyendas populares no eran empleados por los escritores como fuente en la elaboración de sus obras ficcionales.

Anteriormente se ha hecho hincapié en que la introducción y por tanto la primera mención de esta criatura en la literatura inglesa se la debemos a Geoffrey Chaucer en el *Nun's Priest Tale* (s. XIV):

and Chaunticleer, the noble, sang merrier that the
mermaid in the sea; for Physiologus saith it all sooth how
they sing well and merrily
(Chaucer en Chapman, 1927: 86)

Esta breve referencia a la sirena es de especial relevancia no solamente por constituir la primera mención del término en la literatura inglesa sino porque Chaucer se refiere directamente al *Physiologus* (s. IV) como fuente de la que tomó prestada la información sobre dicha criatura. Ello nos da a entender que el autor inglés bebe directamente de este primer bestiario clásico-cristiano considerando dicha descripción de una criatura que él no ha visto jamás como altamente creíble. Muy probablemente haya que buscar también en la obra del autor de los *Canterbury Tales* la génesis de la dicotomía nominal y física entre la sirena pisciforme y la que tiene forma de ave, pues el *Physiologus*, como ya hemos mencionado, es la obra en la que se describen las características piscícolas de la criatura, aunque se incluya también el término clásico para referirse a la misma.

A su vez, tal y como se ha indicado al comienzo de esta sección, las sirenas tienen un equivalente masculino, el tritón, cuya aparición es mucho menos frecuente. La primera referencia se

remonta, de nuevo y de acuerdo con el *OED*, a 1623 en la obra *New Discovery by Sea* de John Taylor²⁰⁰:

A thing turmoiling in the sea we spyed
Like to a Merman; wading as he did
All in the sea his nether parts were hid,
Whose brawly limbs, and rough neglected beard,
And grim aspect, made half of us afear'd.
(Taylor en Hindley, 1876: 6) (vs. 117-121)

En el relato de Taylor, que podemos englobar dentro del género de la literatura de viajes, se nos presenta a un ser que posee la facultad de vadear y que esconde sus miembros inferiores bajo el agua, propiedades que le llevan a caracterizar a la criatura como 'tritón'. En consecuencia, se concluye que la morfología pisciforme se había convertido ya en la predominante en esta época. Tras la lectura de este fragmento intuimos también que el autor ha reinterpretado la fisonomía de la especie, otorgándole un aspecto terrorífico, cualidad que difiere totalmente de las descripciones recogidas de la misma tanto en los bestiarios como en las fuentes clásicas que destacaban la belleza como un rasgo definitorio del híbrido en cuestión. Podríamos pensar que el autor se toma esta libertad debido a que, al tratarse de un espécimen macho, no se ve en la necesidad de utilizarlo como alegoría del peligro de los placeres carnales y, de este modo, se siente más libre a la hora de recrear su aspecto.

Berman (1987: 138) destaca que hasta el período isabelino, las sirenas tienden a aparecer como alegorías metafóricas y no como personajes principales de las tramas ficcionales en contraposición con la inclusión de estos seres en obras de autores anteriores de otras ricas tradiciones literarias como la escandinava. Shakespeare, en su *Comedy of Errors* (s. XVI), utiliza a la sirena para describir la fuerza del amor de Antipholus por su cuñada Luciana:

²⁰⁰ John Taylor nació en Gloucester, Inglaterra, en 1580 y falleció en Londres en 1653. Fue un escritor inglés, panfletista y periodista que se refería a sí mismo como "the Water Poet". Publicó toda su obra en 1630 en una antología de 63 trabajos a la que tituló *All the Works of John Taylor the Water Poet* (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com). Último acceso 27.1.2020).

O, train me not, sweet mermaid, with thy note,
To drown me in thy sister's flood of tears.
Sing, siren, for thyself, and I will dote.
(Shakespeare en Wells & Taylor, 1987: 525) (Act III,
scene ii: 45-47)

En este ejemplo, Antipholus compara a su amada con una sirena que lo ha hechizado con su canto, habilidad que, de acuerdo con Homero y las fuentes mencionadas anteriormente, utilizaban estas criaturas para atraer a los marineros hacia la muerte. La consciencia de los peligros de la melodiosa voz de esta especie se pone de manifiesto cuando el mismo personaje dice:

But lest myself be guilty to self-wrong,
I'll stop mine ears against the mermaid's song.
(Shakespeare en Wells & Taylor, 1987: 526) (Act III,
scene ii: 169-170)

Aunque Shakespeare hace referencia directa a uno de los rasgos definitorios por antonomasia de la sirena desde la difusión de la epopeya homérica, lo que más nos llama la atención, tal y como afirma Cunningham (1907: 59), es la cuestión de que para el dramaturgo los términos *siren* y *mermaid* son enteramente intercambiables, interpretación que nos lleva a la hipótesis de que la sirena pisciforme, aparentemente predominante en las representaciones culturales post-medievales, tampoco se distanciaba radicalmente de su antecesora durante el período isabelino al menos en lo que a la terminología que se les aplica se refiere.

En otra de las obras de este mismo autor, concretamente en *A Midsummer Night's Dream* (s. XVI) se introduce a la sirena como personaje imbuido de un alto contenido alegórico, aunque sin relevancia en la trama:

Since once I sat upon a promontory,
And heard a mermaid on a dolphin's back
Uttering such a dulcet and harmonious breath
That the rude sea grew civil at her song

And certain stars shot madly from their spheres,
 To hear the sea-maid's music.
 (Shakespeare en Wells & Taylor, 1987: 582) (Act II,
 scene i: 149-154)

De nuevo, Shakespeare retoma el motivo del bello canto de la sirena como un rasgo definitorio de esta criatura. Su canción resulta tan poderosa que incluso intensifica el brillo de las estrellas o doblega al salvaje mar. No obstante, este ejemplo resulta positivo pues el autor evita el simbolismo de la criatura como un ente peligroso aunque sí enfatiza el poder atrayente de su melodía. Aquí, la sirena se hace real, una vez despojada de su uso metafórico. En todo caso, Shakespeare no realiza una descripción pormenorizada de la misma en momento alguno.

En *The Faerie Queene* de Edmund Spenser (s. XVI) nos encontramos con la representación de la sirena (personaje secundario testimonial) tanto en su sentido literal como alegórico, ya que su sensualidad, según explica el poeta, puede conducir al más trágico de los finales:

And now they nigh approached to the sted,
 Where as those Mermayds dwelt: it was a still
 And calmy bay, on th'one side sheltered
 With the brode shadow of an hoarie hill,
 On the'other side an high rocke toured still,
 That twixt them both a pleasaunt port they made,
 And did like an halfe Theatre fulfill:
 There hose fiue sisters had continuall trade,
 And vsd to bath themselues in that deceitfull
 They were faire Ladies, till they fondly striu'd
 With th'Heliconian maides for maistery;
 Of whom they ouer-comen, were depriu'd
 Of their proud beautie, and th'one moyity
 Transform'd to fish, for their bold surquedry,
 But th'vpper halfe their hew retained still,
 And their sweet skill in wonted melody;
 Wich euer after they abusd to ill,
 T'allure weake trauellers, whom gotten they did kill.

So now to *Guyon*, as he passed by,
Their pleasaunt tunes they sweetly thus applied;
O thou faire sonne of gentle Faery,
That art in mightly armes most magnifide
Aboue all knights, that euer battell tride,
O turne thy rudder hither-ward a while:
Here may thy storme-bet vessell safely ride;
This is the Port of rest from troublous toyle,
The worlds sweet In, from paine & wearisome turmoyle.
(Spenser en Frank & Edkins: 2005; vs. 263- 288)

La descripción que hace Spenser de la sirena es completamente diferente a la clásica: desaparecen las alas y se las representa como hermosas mujeres de cintura para arriba con cola de pez en la parte inferior de su anatomía. Podemos por tanto intuir que la sirena, en el sentido clásico del término, ha sido objeto de una necesaria adaptación al medio acuático en el que vive, una reinterpretación que como explica Rodríguez-Peinado (2009: 54) obedece a una necesaria mimetización de la criatura con el ecosistema con el que siempre se la ha asociado.

El poeta metafísico John Donne, también hace uso de la metáfora de la sirena en su poema *Song* (s. XVIII) para explicar la imposibilidad de la existencia de una mujer “true and faire” (Donne en Azevedo, 2011: 19; v. 22):

Teach me to heare Mermaids singing,
Or to keep off envies stinging.
(Donne en Azevedo, 2011: 19; vs. 5-6)

Emulando a Shakespeare, Donne no detalla rasgo físico alguno de la criatura de la que únicamente menciona su canto que se convierte, de este modo, en su rasgo definitorio principal. Donne es el primer autor en poner en duda la existencia de dicha criatura, y, por ende, de una fémina que se le asemeje, equiparando tal posibilidad a la de atrapar una estrella fugaz (Donne en Azevedo, 2011: 19, v.1).

El tropo de la sirena pervivió en el período romántico. Así, por ejemplo, Alfred Tennyson²⁰¹ (s. XIX) echa mano de este recurso con bastante frecuencia en su obra poética en la que introduce tanto a la sirena como a su equivalente masculino. En *The Mermaid* el poeta describe a una sirena rubia y bella que peina sus cabellos con peines hechos de perla:

Combing her hair
Under the sea,
In a golden curl
With a comb of pearl.
(Tennyson en Johnson, 1891:20) (vs. 4-7)

Se hace énfasis igualmente en su virtuosismo vocal. De hecho, en el siguiente ejemplo, la voz poética desea transformarse en una sirena para deleitarse con su propio canto:

I would be a mermaid fair;
I would sing to myself the whole of the day;
(Tennyson en Johnson, 1891: 20) (vs. 9-10)

Se pone de relieve, asimismo, su capacidad de seducción. En la última estrofa del poema es la propia sirena quien afirma que, a pesar de que podría elegir al marido que quisiese, será finalmente el rey de los tritones quien consiga casarse con ella:

Of the bold merry mermen under the sea;
They would sue me, and woo me, and flatter me,
In the purple twilights under the sea;
But the king of them all would carry me,
Woo me, and win me, and marry me,

²⁰¹ Lord Alfred Tennyson nació en 1809 en Somersby, Lincolnshire, y falleció en 1892 en Aldworth, Surrey. Se considera a este autor inglés el mayor exponente de la poesía de la época victoriana. Entre su obra lírica podrían destacarse *Poems* (1842), una antología en dos volúmenes, *The Princess* (1847), su primer poema largo de temática antifeminista, *In Memoriam* (1850), inspirado por la muerte de su amigo Halland, o *Idylls of the King* (1859), de temática artúrica (Wallace Robson, *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com). Último acceso 27.1.2020).

(Tennyson en Johnson, 21: 1891) (vs. 42-46)

La descripción física de Tennyson del híbrido que nos ocupa parece seguir los patrones establecidos hasta la fecha, si bien no resulta especialmente detallada, pues la composición se centra más en la propia fascinación que la voz poética siente por la criatura que en las alusiones a la misma.

En *The Merman*, Tennyson otorga al tritón una morfología similar a la de la sirena. De todas maneras, como podemos observar en el siguiente ejemplo, aunque ambos comparten la habilidad para el canto melodioso, no se menciona la belleza del tritón en momento, alguno, enfatizándose, únicamente, sus riquezas, que, en el siguiente ejemplo, están representadas por la corona de oro que llevan sobre sus cabezas:

Who would be
A merman bold,
Sitting alone,
Singing alone
Under the sea,
With a crown of gold,
On a throne?
(Tennyson en Jonson, 1891: 20) (vs. 1-7)

Las sirenas se presentan como mujeres idealizadas con las que el yo poético compartiría cada una de sus noches:

But at night I would roam abroad and play
With the mermaids in and out of the rocks,
(Tennyson en Jonson, 1891: 20), (vs. 11-12)

y a las que, si la voz poética fuese un tritón, besaría con frecuencia con la esperanza de que ellas le devolvieran el beso:

I would kiss them often under the sea,
And kiss them again till they kiss'd me
(Tennyson en Jonson, 1891: 20) (vs. 15-16)

And kiss them again till they kiss'd me
 Laughingly, laughingly.
 (Tennyson en Jonson, 1891:20) (vs. 35-26)

En ambos poemas del período romántico inglés se inicia ya una reinterpretación de la sirena que continuará a lo largo del s. XX. Su uso moralizante se pierde puesto que su sensualidad ya no resulta motivo de perdición para los hombres, cualidad que obedece al hecho de que “sexuality had come to seem less threatening as sexual mores became freer” (Berman, 1987: 141).

Pese a que las referencias a las sirenas no son tan frecuentes en la literatura canónica tras el final del romanticismo, todavía se las incluye, en cierta medida, en multitud de obras, como es el caso de *Peter Pan* (1911) de James Mathew Barrie²⁰². Casi al principio de la novela, en el tercer capítulo, nos encontramos con la excitación de Wendy ante la posibilidad de ver alguna sirena en *Neverland*:

“And, Wendy, there are mermaids.”
 “Mermaids! With tails?”
 “Such long tails.”
 “Oh,” cried Wendy, “to see a mermaid!”
 (Barrie en Widger, 2008)

El hecho de que Wendy conozca la morfología de las sirenas y sepa que tienen cola nos da a entender que el lector de principios del s. XX está familiarizado con la figura de esta criatura y, por tanto, no es necesario aportar ningún detalle más en lo que a su dimensión física se refiere. Sin embargo, las sirenas, que ya habían sido despojadas de su componente moralizante, siguen sin ser especialmente amables con los humanos. Este rasgo de su personalidad ya se recogía en las leyendas sobre estos híbridos en Girvan, Escocia o en Madern, Inglaterra, donde las sirenas no solamente se perfilaban como poco amistosas sino que además eran peligrosas y vengativas. Estas

²⁰² Sir James Matthew Barrie nació en 1860 en Kirriemuir, Angus, Escocia y falleció en Londres en 1937. Este dramaturgo y novelista escocés debe su fama mundial a la creación de Peter Pan, el niño que se negaba a crecer (Agustyn et al., *Encyclopedia Britannica*) (www.britannica.com. Último acceso 27.1.2020).

características se conservarán en la versión de estos híbridos de Barrie, tal y como Peter advierte a Wendy:

You must not think from this that the mermaids were on friendly terms with them: on the contrary, it was among Wendy's lasting regrets that all the time she was on the island she never had a civil word from one of them.
(Barrie en Widger, 2008)

Además de conservar la ya conocida de costumbre de cepillar su cabello sentadas sobre las rocas, a estas sirenas tampoco les gusta la presencia de mortales en su territorio, rechazo que no dudan en mostrar salpicando a los niños de forma intencionada y negándose a dirigirles la palabra a todos menos a Peter:

When she stole softly to the edge of the lagoon she might see them by the score, especially on Marooners' Rock, where they loved to bask, combing out their hair in a lazy way that quite irritated her; or she might even swim, on tiptoe as it were, to within a yard of them, but then they saw her and dived, probably splashing her with their tails, not by accident, but intentionally. They treated all the boys in the same way, except of course Peter, who chatted with them on Marooners' Rock by the hour, and sat on their tails when they got cheeky.
(Barrie en Widger, 2008)

Barrie confiere a las sirenas la capacidad de hablar, aunque realmente no la ejercen con los mortales corrientes y hasta Peter ningún humano recogido en las fuentes clásicas y literarias se comunica directamente con ellas mediante la palabra. Pese a que esta facultad podría parecer innovadora, Ovidio (s. I d. C.) ya apuntaba que estos híbridos conservan su voz humana después de la transformación (Ovidio en Pérez Vega, 1983: v. 563). También otro pariente cercano a las sirenas como la joven y hermosa *selkie* secuestrada en la playa de la Orcadas llega a aprender el lenguaje de los humanos tras convivir un tiempo con ellos (Muir, 2014: 96). Así pues, podríamos decir que Barrie otorga a la sirena voz propia, entendiéndose esta como herramienta de

comunicación, dado que los *selkies*, aunque muy similares, no son exactamente lo mismo y en la obra de Ovidio no vemos que exista una interacción explícita entre sirénidos y humanos.

También es importante señalar que las sirenas de Barrie se convierten en unas criaturas completamente diferentes a media noche, en cuanto que pasan de seres apáticos y poco amigables a peligrosos:

The most haunting time at which to see them is at the
turn of the moon, when they utter strange wailing cries;
but the lagoon is dangerous for mortals then, and until
the evening of which we have now to tell (...)
(Barrie en Widger, 2008)

Lo curioso de los cantos de la sirena de Barrie es que se definen como “strange wailing cries”, cualidad que se contrapone a la atribuida en las fuentes clásicas, pues tanto Homero (s. VIII a. C.) como Apolonio de Rodas (s. III a. C.) enfatizaban lo melodiosos que resultaban sus cantos para atraer a los marineros, característica que recoge también, como hemos apuntado, el *Physiologus* griego (s. IV).

Volviendo al tema de la peligrosidad de la sirena en la obra de Barrie, estos seres llegan a poner en peligro la vida de la joven Wendy cuando durante la noche intentan llevársela consigo al fondo de la laguna:

As they lay side by side a mermaid caught Wendy by the
feet, and began pulling her softly into the water.
(Barrie en Widger, 2008)

El hecho de que intenten arrastrar a la joven al fondo de la laguna, evoca de nuevo a la literatura clásica: ya las sirenas de Homero, Apolonio de Rodas o las del *Physiologus* intentaban causar naufragios para que los marineros terminasen en el fondo del mar.

De este modo, podríamos considerar que las sirenas de *Peter Pan* suponen una recreación fiel al canon de este momento pues la caracterización como seres seductores que llevan al hombre a la perdición ha desaparecido y con ella su representación como alegoría de los deseos carnales. Aun así, la amenaza para quienes se acercan a

ellas durante la noche sigue viva, circunstancia que nos lleva a pensar que, al estar la obra dirigida a un público eminentemente infantil, sigue existiendo un componente ciertamente moralizante no tanto en relación con las criaturas o las mujeres en sí sino en un uso más metafórico, como advertencia, por ejemplo, de los peligros que puede entrañar la oscura noche.

Una de las importantes fuentes de inspiración de J. K. Rowling, como ya se ha mencionado con anterioridad, fue la popular escritora de literatura infantil y juvenil Edith Nesbit. En su obra *Wet Magic* (1913) nos presenta a un grupo de hermanos fascinados por la criatura fantástica que da título a esta sección. Accidentalmente, los hermanos hallan un hechizo que les permite ver a las sirenas. La primera de estas criaturas que se encuentran los hermanos es la prisionera de un circo que quiere explotarla. Se la describe como una muchacha de cintura para arriba, con cola de pez con cabello castaño y algas en el rostro (Nesbit, 2015). Los niños, al darse cuenta de que han descubierto a una sirena y, echando mano de todo lo que habían leído sobre ellas, empiezan a urdir un plan “to rescue the Mermaid because Mermaids die in captivity” (Nesbit en weeks, 2015). La muerte de la sirena en cautividad parece un recurso tomado de varias de las leyendas populares ya analizadas, como la de la sirena de las Islas Orcadas (Briggs, 1970: 319), en la que la criatura les da a los marineros una enorme perla a cambio de su libertad o la de las Islas Shetland (Briggs, 1970: 319), en la que la sirena muere en cautividad al ser secuestrada por unos marineros mientras trataba de recuperar el abrigo de su amigo *selkie*.

Enlazando con las sirenas de Barrie, las de Nesbit también aparecen retratadas como personajes antipático:

Translucent wave,’ indeed!’ was what the face said. “I wonder you’re not ashamed to speak the invocation over a miserable cistern like this. What do you want?”
(Nesbit en Weeks, 2015)

Además, la sirena se comporta de una manera hosca, tal y como ilustra el siguiente ejemplo:

“Why, don’t you know that I am mistress of all water magic? I can raise a storm that will sweep away this horrible place and my detestable captors and you with them, and carry me on the back of a great wave down to the depths of the sea.”

(Nesbit en Weeks, 2015)

Con todo, pese a una mala primera impresión, cuando los niños bajan junto a la muchacha al fondo del mar para conocer su ciudad, vemos que las sirenas de Nesbit se transforman en seres dulces, a la par que educados:

“I am so sorry I was so ungrateful the other night. I’ll tell you how it was. It’s in your air. You see, coming out of the water we’re very susceptible to aerial influences—and that sort of ungratefulness and, what’s the word—?”

“Snobbishness,” said Francis firmly.

“Is that what you call it?—is most frightfully infectious, and your air’s absolutely crammed with the germs of it. That’s why I was so horrid. You do forgive me, don’t you, dears? And I was so selfish, too—oh, horrid. But it’s all washed off now, in the nice clean sea, and I’m as sorry as if it had been my fault, which it really and truly wasn’t.”

(Nesbit en Weeks, 2015)

El hecho de que Nesbit haya otorgado a su sirena una doble personalidad, en cuanto a que se muestra simpática y antipática dependiendo del momento resulta francamente interesante. La autora decide retratar a este híbrido aplicando la dualidad que se mostraba tanto en las fuentes clásicas y literarias como en el folklore. Por un lado, la sirena hosca que describe al principio nos remite a las temibles sirenas de la mitología grecorromana que buscan la desgracia de los marineros. Asimismo, también evocaría a las vengativas sirenas de Girvan, Escocia, o Madern, Inglaterra (Briggs, 1970: 317). Este temperamento poco amigable sería el que inspiraría a autores como Spenser o Barrie más adelante, en cuanto que tampoco sus criaturas muestran ningún tipo de simpatía por los seres humanos. Por otro lado, la sirena se vuelve amable en su elemento natural, es decir, en el

agua. Este otro comportamiento nos lleva a la sirena que emergió de las aguas para ayudar al joven de Port Glasgow, Escocia, a salvar a su amada (Briggs, 1970: 318) y a las de Tennyson, que, aunque no se relacionan explícitamente con humanos, son descritas como seres sociables y amigables bajo las aguas donde juegan.

Así pues, el hecho de que Nesbit haya reinterpretado a las sirenas mediante la combinación de rasgos de personalidad contrapuestos y tomados de las diferentes fuentes clásicas, literarias y folklóricas resulta de especial importancia para nuestro análisis en esta sección, dado que J. K. Rowling declaró en una entrevista (Rowling, 2000) que Nesbit es una de las autoras que le sirvieron de inspiración para la creación de la saga *Harry Potter*. Así pues, no es de extrañar que, al beber de una escritora que se toma sus libertades a la hora de dar vida a sus criaturas mediante la combinación de diferentes tradiciones, la autora de nuestro corpus de estudio se haya decantado, como veremos, por una opción similar.

Tras haber analizado detalladamente a estas criaturas fantásticas en las fuentes clásicas, en el folklore y en las fuentes literarias británicas, llegamos a la conclusión de que la sirena, presente en el imaginario popular europeo (el británico incluido) durante siglos, ha sido objeto de múltiples reinterpretaciones a lo largo de los años obedeciendo a las necesidades de aquellos autores que le confirieron un carácter alegórico y moralizante como advertencia a los hombres a no dejarse llevar por los placeres carnales. También es interesante mencionar que el poder y la magia de la sirena trascienden las fuentes escritas, ya que, junto a sus múltiples representaciones pictóricas, nos la podemos encontrar retratada en escudos de armas de ayuntamientos costeros como el de Boston, Lincolnshire, o del gremio de pescaderos de la ciudad de Londres (Berman, 1987: 139).

En suma, considerando la considerable prominencia de la sirena tanto en las fuentes literarias como visuales, no es de extrañar que autores y autoras de literatura fantástica contemporánea (tales como la referida Nesbit) le confieran un peso e importancia considerable en sus obras. Como no podía ser de otro modo, los

sirénidos ocupan también un lugar especial tanto en la saga *Harry Potter* como en su bestiario (2017: 83) en el que los describe así:

Merpeople (also known as sirens, selkies, merrows) exist throughout the world, though they vary in appearance almost as much as humans. Their habits and customs remain as mysterious as those of the centaur, though those wizards who have mastered the language of Mermish speak of highly organized communities varying in size according to habitat, and some have elaborately constructed dwellings. Like the centaurs, the merpeople have declined 'being' status in favor of a 'beast' classification.

The oldest recorded merpeople were known as sirens (Greece) and it is in warmer waters that we find the beautiful mermaids so frequently depicted in Muggle literature and painting. The selkies of Scotland and the merrows of Ireland are less beautiful, but they share that love of music which is common to all merpeople.

Del extracto anterior se desprende que J. K. Rowling no proporciona ninguna descripción detallada sobre los sirénidos, dejándolo un tanto a la imaginación del lector, ya que explica que pueden variar en aspecto del mismo modo que los seres humanos. En consonancia con la formación en filología clásica de nuestra autora, las más hermosas *mermaids* rowlingianas (tradicionalmente asociadas a las sirenas pisciformes) se encuentren en las cálidas aguas de Grecia en contraposición con las características comunes de la tradición grecorromana de las *sirens* (término asociado tradicionalmente a la sirena en forma de ave). No en vano, Homero (s. VIII a. C.), Apolonio (s. III a.C.) y Ovidio (s. I a. C.) las describían como seres temibles, mitad mujer mitad pájaro, que conducían a los marineros a la deriva con sus cantos.

Rowling apunta también que estas criaturas viven en comunidades organizadas y tienen un idioma propio, el *mermish*, ininteligible para los magos corrientes. Dicha característica nos remite a algunas de leyendas populares de Gran Bretaña, como, por ejemplo, la de la *selkie* que acaba desposando a un mortal en las Islas Orcadas y

que ya se ha analizado con anterioridad: la historia de la muchacha que no podía hablar en un principio y que se ve obligada a aprender la lengua de los humanos para comunicarse después. De igual modo, las sirenas de las crónicas de John Swan (s. XV) y Raphael Holinshead (s. XVI), y también el tritón mencionado por este último carecen de la facultad de comunicarse verbalmente.

Resulta curioso, no obstante, que los *merpeople* de Rowling, tal y como vemos en *GF*, sí sean capaces de dar un discurso perfectamente coherente, aunque tienen que darse las circunstancias propicias:

Harry took a great breath and slid under the surface —
and now, sitting on the marble bottom of the bubble-
filled bath, he heard a chorus of eerie voices singing to
him from the open egg in his hands:
*'Come seek us where our voices sound,
We cannot sing above the ground,
And while you're searching ponder this:
We've taken what you'll sorely miss,
An hour long you'll have to look,
And to recover what we took,
But past an hour — the prospect's black,
Too late, it's gone, it won't come back.'*
(*GF*, 2013: 402)

Aquí vemos que el chirrido que Harry escuchaba al abrir el huevo dorado se convierte en una canción al sumergirlo en el agua. La incapacidad de las sirenas de *Harry Potter* para hablar en la superficie y el hecho de que dispongan de idioma propio también puede tener sus raíces en las fuentes clásicas y literarias canónicas, como ya hemos apuntado. En contraposición, sin embargo, con las sirenas de Homero, de Apolonio de Rodas o la de la leyenda de Girvan, Escocia, que sí cantan en la superficie con del fin de arruinar a los marineros, las de Rowling cantan bajo el agua motivadas por su amor por la música. Por tanto, la obra que conforma nuestro corpus de estudio despojaría a la musicalidad de estos híbridos de las connotaciones negativas que les asignaba la tradición clásica, en cuanto que su incapacidad para cantar fuera de su elemento natural les inhabilita

para llamar la atención de los humanos en la superficie. En esta reinterpretación de la mítica criatura, podemos, además, afirmar que Rowling bebe del folklore británico a la hora de otorgar a las sirenas un código lingüístico propio, el *mermish*, lengua que nos remite a la leyenda de las Islas Orcadas recogida por Muir (2014: 95-98) en la que se narra cómo la *selkie* secuestrada tiene que someterse al proceso de aprendizaje del lenguaje de los humanos.

En cuanto a la dimensión física de la criatura, y como ya hemos visto, Rowling no proporciona un retrato detallado en su bestiario, debido a la gran variedad morfológica que presentan las sirenas, tal y como nos aclara la propia autora. Sin embargo, sí las describe en la saga. En un primer momento, la autora parece retomar el estereotipo de la sirena rubia y hermosa de Tennyson: "it is in warmer waters that we find the beautiful mermaids so frequently depicted in Muggle literature and painting" o de las leyendas del folklore descritas por Girvan y Marden anteriormente (Briggs, 1970: 317):

and there was a single golden-framed painting on the wall. It featured a blonde mermaid who was fast asleep on a rock, her long hair fluttering over her face everytime she snored.

(*GF*, 2013: 399)

Sin embargo, en la saga jamás se nos presenta esta versión del híbrido como una realidad tangible aunque, como veremos a continuación, sí que tendrá un valor alegórico significativo. Tal y como explica Damour (2003: 20), es este estereotipo de sirena el que se utiliza para ilustrar el desarrollo psicosexual del propio Harry, dado que, una vez en su dormitorio y tras admirar la bella sirena descrita en el ejemplo anterior completamente desnudo desde la bañera, el protagonista de la saga tiene el siguiente sueño:

The mermaid in the painting in the prefect's bathroom was laughing. Harry was bobbing like a cork in bubbly water next to her rock, while she held his firebolt over his head.

‘Come and get it!’ she giggled maliciously. ‘Come on, jump!’

‘I can’t’ Harry panted, snatching at the Firebolt, and struggling not to sink. ‘Give it to me!’

But she just poked him painfully in the side with the end of the broomstick, laughing at him.

‘That hurts- get off- ouch!’

‘Harry Potter must wake up, sir!’

(GF, 2013: 425)

Este sueño, donde Harry sueña con la bella sirena del cuadro conectaría con el significado alegórico tradicional del híbrido, ya que “even the recreational psychoanalyst can easily appreciate the sumbolic potential of the Firebolt” (Damour, 2003: 20). Dicho simbolismo apunta a la lujuria que estos seres han representado durante siglos tal y como reflejan las fuentes clásicas, *The Fairie Queene* de Spenser (s. XVI) o los *Bestiarios* medievales ingleses de *Aberdeen y Northumberland*, en los que se explica que la capacidad de seducción de estas criaturas se convertía en la perdición de los hombres que sucumbían a sus encantos.

Sin embargo, la onírica fantasía de esta hermosa joven de rubios y largos cabellos se ve eclipsada por la realidad escondida en el fondo del lago del castillo de Hogwarts:

Harry saw faces . . . faces that bore no resemblance at all to the painting of the mermaid in the prefects’ bathroom...

The merpeople had grayish skin and long, wild, dark green hair. Their eyes were yellow, as were their broken teeth, and they wore thick ropes of pebbles around their necks. They leered at Harry as he swam past; one or two of them emerged from their caves to watch him better, their powerful, silver fish tails beating the water, spears clutched in their hands.

(GF, 2013: 432)

Estos sirénidos de piel gris y largo pelo verde con ojos amarillos, dientes puntiagudos y cola de pez se oponen frontalmente a la imagen

que el lector del s. XXI pueda tener sobre la sirena, ya que todos nos imaginamos bellas e idílicas como las que describe Tennyson en sus poemas. Aunque la adaptación rowlingiana posiblemente rompe nuestras expectativas, no podemos obviar en este punto la existencia de terroríficos retratos anteriores de la criatura como la ya mencionada caracterización que John Taylor da en el s. XVII del barbudo y escalofriante tritón. Rowling va incluso más allá en el caso del tritón al adjudicarle una barba de color verde y una “choker of shark fangs” (GF, 2013: 433), atributos que confieren a su criatura un aspecto aún más temible, si cabe.

Parece posible interpretar el aspecto terrorífico que presentan las sirenas rowlingianas como la necesidad de suplir de algún modo el componente moralizador negativo encarnado por este híbrido en la tradición clásica y cristiana. Debido a que en la sociedad actual, la mayoría de los lectores no interpretaría la lujuria femenina como una amenaza, la autora traslada la peligrosidad de su dimensión moral al plano físico, readaptando sus características para permitir a los sirénidos de *Harry Potter* inspirar un sentimiento de pavor similar al vinculado con sus antepasados literarios.

Resulta vital también prestar atención al hecho de que las sirenas de Rowling tienen ojos amarillos, una característica de los reptiles que nos remite al episodio de la *Historia* de Heródoto (s. V a. C) en el que Hércules se encuentra con una especie de semivíbora, cuyo aspecto, pese a no tratarse de una sirena propiamente dicha, sí resulta muy similar al de la sirena dadao que presenta torso de mujer en la parte superior y forma de serpiente en la inferior (aunque no de pez tal y como se estipula en la representación tradicional). Con todo, las innovaciones físicas de los sirénidos rowlingianos parecen localizarse en el tronco superior, en cuanto que su parte inferior es la de un pez, en consonancia con la tradición literario-cultural de Gran Bretaña.

En la entrada del bestiario de nuestra autora referida anteriormente, las sirenas viven de manera organizada en casas en el fondo del lago:

A whole crowd of merpeople was floating in front of the houses that lined what looked like a mer-version of a

village square. A choir of merpeople was singing in the middle, calling the champions toward them, and behind them rose a crude sort of statue; a gigantic merperson hewn from a boulder. Four people were bound tightly to the tail of the stone merperson.
(*GF*, 2013: 432)

Como vemos, los habitantes de este mundo submarino que ocupa el fondo del lago de la escuela de magia cantan por sus calles. Como hemos mencionado con anterioridad la voz y la pasión por la música es la característica definitoria de las sirenas desde la antigüedad, independientemente de su fisonomía. Además, el hecho de que vivan en casas nos remite automáticamente a la sociedad submarina a la que llegan los protagonistas de la obra *Wet Magic* de Nesbit escrita casi cien años antes, confirmación de que, como ya apuntaba la propia Rowling, la obra de Nesbit le sirvió de referente para la creación del universo *Harry Potter*.

Junto con la apertura del huevo dorado y el sonido emitido por el mismo, y, de nuevo, en *GF*, se incide en la capacidad que las sirenas poseen de hablar y razonar lo que sucede a su alrededor y en el hecho de que los humanos, una vez bajo el agua, entienden su idioma, aunque no pueden responder porque, al igual que les sucede a ellas en el exterior, también se encuentran fuera de su hábitat natural:

He swam swiftly toward a seven-foot-tall merman with a long green beard and a choker of shark fangs and tried to mime a request to borrow the spear. The merman laughed and shook his head.
'We do not help,' he said in a harsh, croaky voice.
'Come ON!' Harry said fiercely (but only bubbles issued from his mouth), and he tried to pull the spear away from the merman, but the merman yanked it back, still shaking his head and laughing.
(*GF*, 2013: 433)

Además, aunque las sirenas de Rowling no poseen una naturaleza malvada, sí muestran una actitud tosca y chulesca con los humanos, al igual que las sirenas de *Peter Pan*, quienes se negaban a hablar con

los niños. Es probable que dicho comportamiento esté motivado por el nulo o casi inexistente contacto de estos seres con los humanos, que parece haberse limitado a ocasionales enfrentamientos directos. Esto podría justificar el miedo con el que reaccionan las sirenas al ver la varita de Harry:

Harry pulled out his wand. ‘Get out of the way!’
Only bubbles flew out of his mouth, but he had the distinct impression that the mermen had understood him, because they suddenly stopped laughing. Their yellowish eyes were fixed upon Harry’s wand, and they looked scared. There might be a lot more of them than there were of him, but Harry could tell, by the looks on their faces, that they knew no more magic than the giant squid did.
(GF, 2013: 435)

Para concluir, en primer lugar, podríamos destacar que, a pesar de representar un papel testimonial en la saga, las sirenas desempeñan una función ciertamente relevante en la misma, pues, además de simbolizar el elemento acuático en la obra, son fundamentales para la trama del importante *Triwizard Tournament* en GF, ya que la segunda prueba de este torneo constituye la única escena en toda la saga que transcurre íntegramente bajo el agua.

En segundo lugar, las sirenas de J. K. Rowling están sujetas a la interpretación y adaptación de las necesidades de la propia autora en un momento determinado, como se explicará más adelante, aunque no están exentas de varias influencias literario-culturales tal y como hemos visto en esta sección. La propia autora proporciona en su bestiario el origen de las mismas, remontándolas al mundo clásico en el que se las conocía como *sirens*, dando a entender, pues, que, como hemos ido explicando desde el principio de nuestro estudio, la sirena con forma de ave y pisciforme comparten una raíz común. Lo curioso es que pese a mencionar a las sirenas griegas, la adaptación rowlingiana apenas conserva ninguna característica de las mismas, más allá del canto. Así, Rowling opta por prescindir totalmente de las plumas de las que hablaban Ovidio (s. I d. C.) o Eliano (s. III d. C.)

por lo que podemos afirmar que el único atributo del mundo clásico que conservan las sirenas rowlingianas son los amarillos y ofídicos ojos de la mujer serpiente retratada por Heródoto (s. V a. C.), aunque, al no ser una sirena al uso, no podemos considerar el paralelismo como realmente determinante en este aspecto.

Tampoco conserva la recreación rowlingiana su relación alegórica con el pecado de la lujuria del que se nutrió el cristianismo al adoptarlas y en el que insisten los bestiarios medievales o los escritores anteriores al Romanticismo inglés. Esto, como se ha señalado, podría ser la causa de la reinterpretación de la dimensión física a la que la autora somete al híbrido que da título a esta sección, ya que, al haberse perdido las características negativas de su dimensión moral, la autora se ve en la necesidad de trasladar el pavor que inspiraba su criatura al plano físico, aspecto para el que, como hemos visto, pudo haberse inspirado en el retrato del tritón de John Taylor (s. XVII), al ser este quien describe a esta criatura marina de la forma más parecida a cómo lo hace la autora de *Harry Potter*.

Así pues, podríamos decir que el único aspecto en el que Rowling se mantuvo completamente fiel al mito clásico es en la habilidad de estas criaturas para el canto, despojado del poder de atracción fatal para quien lo escucha que recogían Homero o Shakespeare en sus obras. Por tanto, nuestra conclusión en este punto es que Rowling ha seguido la línea de los autores de la literatura infantil y juvenil del s. XX en cuanto que la sirena ha sido despojada de su simbolismo moral negativo, especialmente en lo que a la sexualidad se refiere. Con todo, tampoco la criatura de la saga tampoco es ajena al significado tradicional del híbrido, tal y como se refleja en el ya mencionado sueño de Harry, en el que la sirena supone una alegoría del despertar sexual del protagonista de la saga.

La autora modifica, pues, los elementos de la sirena que considera para hacerla encajar en la trama argumental de su obra al tiempo que prescinde, en cierta medida, de las fuentes clásicas y se nutre más del folklore y de la literatura británica. Vemos, por tanto, que la sirena en *Harry Potter* tiene un idioma propio, al igual que la *selkie* de la leyenda de las Orcadas (Munir, 2014: 95-98). Sin embargo, Rowling adapta la facultad de este ser para comunicarse

fuera del agua, ya que, a diferencia de las sirenas de las fuentes anteriores, las de Rowling no solamente son incapaces de hablar sino que tampoco pueden cantar fuera del medio acuático. Dicha adaptación podría obedecer a que, como se ha señalado, al no constituir sus sirenas un elemento moralizante, tampoco tendrían la necesidad de seducir a los hombres con su armoniosa voz desde las rocas.

Al igual que los híbridos de Barrie o Nesbit, las sirenas del universo *Harry Potter* viven bajo el agua en una sociedad organizada y su comportamiento hacia los humanos es grosero y chulesco. Al mismo tiempo y en lo que a la dimensión física de la criatura, la autora se muestra continuista al describir la parte inferior de la sirena como pisciforme, atributo habitual en estos seres mitológicos desde finales de la Edad Media.

Así pues, podríamos aseverar que el rasgo más innovador que nos encontramos en los sirénidos rowlingianos es su aspecto físico aterrador, cuya naturaleza subyace probablemente en la necesidad de devolverle a esta criatura la facultad de generar el terror en los humanos que causaba antaño y que radicaba en una carga moral negativa que se ha ido perdiendo a lo largo de los siglos.

CONCLUSIONS

To conclude, the obviousness of the debt that the *Harry Potter* saga owes to its literary and cultural ancestors must be stressed again. As our analysis has illustrated, both classical and biblical sources as well as British literary and cultural tradition have strongly influenced the fabulous creatures that Rowling portrays in every volume of her heptalogy.

After more than 20 years from the publication of *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, this saga still enjoys a great popularity that goes beyond the books. Almost every year a videogame, a movie or any other adaptation is released and launched to the top of the sales list, which proves, as we discussed at the beginning of this dissertation, the importance that *Harry Potter* has had on the development of the cultural identity of the Millennials' generation. However, as it has been mentioned throughout this dissertation, the iconic power of the Rowlingnesque work lies in an adaptation of the whole Western cultural heritage related to fabulous creatures. Consequently, it is on this set of readjustments and reinterpretations of such an extended heritage, perfectly reflected in the portraits of the fabulous creatures of the saga, that we have based our corpus of study.

As stated in the introduction, we have applied a comparative and contrastive literary-cultural method to our corpus which comprises a diachronic study of the targeted creatures in the most relevant sources from the Classical period to present-day British fantasy literature. We have applied the aforementioned methodology to both the moral and the physical dimension of the beasts in order to understand their symbolic meaning and the author's reasons for their inclusion in her saga and their subsequent adaptations and or reinterpretations.

Additionally, we have considered the necessity of a deep analysis of the Rowlingnesque bestiary since it includes the author's own interpretation of imaginary animals within the saga as a key element to a deeper understanding of the creatures. Therefore, this cryptozoological study deals with the exploration of a crucial theme

which has not received the importance it deserves within the field of scholarly studies on *Harry Potter*.

At this point it is important to go back to our initial hypothesis, the one presuming that the most influential works on Rowling for the elaboration of the *Harry Potter's* bestiary were mainly the British literary sources. However, this original premise seems not to be valid at all, or at least it does not quite fit with the whole of the Rowlingnesque bestiary. Therefore, this initial hypothesis was reformulated since the results of our research prove that the author's complex animal symbolism is also strongly influenced by the powerful impact of the Classical sources and the biblical texts on her academic and personal background respectively. Consequently, in order to offer evidence of the analysis which has led us to such a claim, it is crucial now to provide a summary of the conclusions regarding the fabulous creatures selected for and discussed in this dissertation.

The first fabulous creature analysed in this study is the dragon, a beast that has been exposed to many changes from Antiquity and the Rowlingnesque portrayal of which seems to be linked to British literary sources, due to the multiple parallelisms we found between her dragons and the ones described in the Anglo-Saxon *Beowulf* or in Tolkien's *The Hobbit*. Thus, the dragon in *Harry Potter* is presented as a species which has not suffered important changes since the 19th century, when dinosaur exhibitions together with the human imagination started to represent the dragon as a giant winged reptile, a physical depiction of a monster which seems to have been almost unaltered over the last two centuries.

Despite the fact that the physical dimension of the beast seems to fit in with the general depiction of a dragon, its symbolic meaning has been altered throughout the saga since in our corpus of study the creature presents neutral connotations. In other words, Rowling's reinterpretation of the dragon is neither good nor evil because she cuts off its Christian boundaries to Satan. In this regard, the author also reinvents the legend of St. George and other dragon slayers. Harry achieves his heroic status by defeating the Hungarian Horntail but he has no necessity to kill the dragon. Thus, this rewriting of the

standardized allegorical meaning of the dragon slayer contributes, once more, to the neutralization of the beast. Moreover, neither Harry nor the dragon are physically wounded in battle, which illustrates that the Rowlingnesque creature does not constitute a real threat for the common good. Additionally, this battle between Harry and the dragon contributes to establish a parallelism between the protagonist and the national saint, St. George, which reinforces the heroic qualities of the protagonist and leads to the exaltation of Britain's national pride.

Even so, Rowling somewhat hints at the traditional link of the dragon with evil by naming one of the evil characters Draco Malfoy. However, this is an obviously tenuous link which does not interfere at all with the neutral reinterpretation of this animal myth in the saga. Good proof of it is the absence of dragons at the final battle between good and evil. Thus, the depiction of the dragon offered by J. K. Rowling eludes the Classical heritage in which dragons were depicted as serpentine creatures spitting venom. Later, in the British national literature these beasts were replaced by giant reptiles able to throw not venom but fire out of his mouth. Additionally, the author subjected these creatures to a process of dechristianization which contributes to the neutralization of their evil reputation. Therefore, we may conclude that the Rowlingnesque dragon is deeply rooted in the British cultural and literary tradition and that the neutrality of its moral dimension may obey to its aesthetic role in the plot since its mere presence in the saga evokes the national epic narratives.

The phoenix is a fabulous bird which has not been exposed to any significant change after his incorporation from Egypt into the Western animal imagery. Although most of its qualities have stayed unaltered, each author has emphasized the ones serving for his or her own purposes. The inalterability of this animal symbolism is fundamentally linked to its strong Christian connotations, as this creature represented the power of resurrection and, hence, it is directly connected with Jesus Christ. Consequently, due to this religious legacy, deeply rooted in the folklore and consequently expanded to the literary canon, there have not been significant reinterpretations of the phoenix either in 20th century fantasy literature or in the *Harry Potter* saga. However, Rowling innovates by assigning a proper name

to her phoenix. Through this, the author rejects the traditional singularity of the creature and points to the possibility of the existence of more birds like him in the world. The reinterpretation of the phoenix also includes special abilities which had not formed part of this animal's nature before, like his healing tears. Therefore, Fawkes represents a modified repetition of an animal motif deeply rooted in the Western Canon although Rowling takes its powerful song from the Chinese folklore in an attempt to give a more universal meaning to her work.

We may conclude that the Rowlingnesque phoenix is deeply rooted in its Greco-Roman origin. This tradition, as we have insisted all over this dissertation, influenced the construction of the complex Christian animal imaginary, so the various authors did not add significant modifications to the very important symbolic meaning of this fabulous bird. Accordingly, J. K. Rowling respected this tradition in her reinterpretation of the phoenix to which she incorporated a few features of her own. Despite this, these innovations did not affect the Classical essence of an animal which has been long established as a mythical creature.

As for the hippogriff, its symbolic meaning and physical depiction have remained quite stable since it was incorporated into the Western Canon through Ariosto's *Orlando Furioso* in 1516. This medieval chimera constitutes essentially a combination of the moral qualities of the Classical griffin with the strong emotional tie existing between the knights and their horses, which intensifies the nobility of the animal. Despite this creature's popularity, it seems quite clear that the taxonomy of the hippogriffs has been subjected to standardization, as the great similarity between Ariosto's creation and the portrayal offered by Eddison in *The Worm Ouroboros* (1922) illustrated four centuries later. Consequently, it is this standard corporeal representation the one that Rowling incorporated in her bestiary with some new elements: Buckbeak, the hippogriff in the *Harry Potter* saga, is proud and only attacks in self-defense either physically or allegorically. In her own recreation of this animal myth, Rowling drinks directly from the classics by choosing the griffin as the father of the beast. It is precisely in these sources where the role of the beast

as a guardian is emphasized. Accordingly, Buckbeak participates in the battle for the defense of Hogwarts castle (*DH*, 2013: 587-588). Classical authors like Virgil or the English Bestiaries of *Harley* (13th c.) and *Peterborough* (14th c.) claim that horses and griffin are enemies, which constitutes an automatic rejection of even considering the real existence of the hippogriff. This contrasts with Rowling's inclusion of this creature in her bestiary. She also seems to consider the possibility, also pointed out in some sources, that the hippogriff is the result of the mating between a griffin and a mare, although this genesis is not explicitly explained.

At this point we may conclude that the Rowlingnesque hippogriff is, at least in its physical dimension, essentially a repetition of Ariosto's creation. This beast also incorporates the classical legacy of his father, the griffin, which has been modified by the author with the aim of enriching its personality. Therefore, Rowling adds a couple of personal traits of her own to her hippogriff, but still the *Harry Potter* depiction of this creature becomes a mere repetition of a preexisting symbol from the Italian Renaissance, the moral qualities of which are influenced by the legacy of the griffin in the Classical sources.

As happened with other animals deeply rooted in the Christian tradition to represent Jesus Christ (the phoenix, for instance), the unicorn has not been subjected to significant modifications as far as its physical depiction or allegorical meaning are concerned. Most of its characteristics have remained unaltered since Ctesias (5th century BC) and although many other authors have portrayed it in their works like Caesar (1st century BC) or Pliny (1st century AD), these depictions are very homogenous, adding no significant alterations beyond the chromatic variety of the alicorn. In the case of the unicorn, Rowling chooses to restrict her sources to the European ones, stating in her bestiary that unicorns inhabit the forests of the north of this continent (2017: 124). Therefore, this statement limits both the animal taxonomy and its allegorical meaning to this specific geographical location. No doubt, this beast is imbued with a very powerful symbolic meaning due to its Christian reinterpretation. This is not surprising if we consider that Christianity has been the prevailing

religion in Europe. Consequently, due to the unicorn's powerful symbolism, neither Edmund Spencer nor William Shakespeare or Lewis Carroll, among others, dared to innovate in the depiction of a mythical creature which constituted a manifest allegory of Jesus Christ. In line with her literary ancestors and bearing in mind the classical background of the beast, Rowling keeps the animal imagery related to the unicorn unaltered, since it is through its symbolic power of goodness that she introduces Lord Voldemort, the antagonist of her heptalogy. Still today, the depiction of the Rowlingnesque unicorn opposes these other contemporary and popular ones in which the fierceness and strength of this animal has been substituted by rainbows and glitter.

Although the presence of the unicorn in the heptalogy may be considered limited, it is crucial. The power of its symbolism is strong enough to illustrate in a few lines the abhorrent moral of the antagonist of the saga, who is introduced through the murder of a unicorn, the most obvious allegory of sublime purity and goodness. Summing up, the unicorn in *Harry Potter* is a recreation of a Classical myth rewritten by Christianity. Its forceful symbolism caused this fabulous beast to remain unaltered within the whole of the British literary tradition for more than two millennia.

The Rowlingnesque portrayal of the centaur has been strongly influenced by the British author C. S. Lewis, to whom she is indebted for enjoying reading his work as a child (J. K. Rowling. 2001) (<http://www.accio-quote.org/articles/2001/1001-sydney-renton.htm>. Último acceso 29.12.2018). Despite its debt to Lewis, the physical and the moral dimensions of the centaur in the saga are strongly linked to the Greco-Roman sources. Rowling has created her centaurs by endowing them with a dual symbolism, a pattern which takes us back to the clear dichotomy between Chiron and the rest of the centaurs. Such contrast in the saga is reflected in the relationship between Firenze and his counterparts. However, the author does not restrict knowledge and wisdom to a single centaur, claiming that all of them are famous for these abilities (2017: 13).

The connection between the Rowlingnesque centaurs with Greco-Roman sources goes beyond the multiple analogies we found

in our analysis. The author herself claims that these creatures are natives from Greece (2017: 13). Notwithstanding the possible rendering of the centaurs in the saga, Rowling could not avoid adding violence as a characteristic of these famous hybrids as it illustrates the episode in which they attack professor Umbridge in the forest. The violent nature of the centaurs had been also explicitly explained in the Classical sources. Thus, Rowling's saga seems to be strongly influenced by her academic background in Classical Studies, and this is perfectly illustrated by the depiction of the centaurs in *Harry Potter*. We may affirm that the originality of the *Harry Potter* universe lies in the author's ability for reinterpretation and adaptation, since she proves to be capable of taking the basis of Western cultural myths and strategically adequate them to her own narrative purposes.

Another beast which plays a fundamental part in the plot of Rowling's work is the basilisk. This monster's features, especially the ones related to its morphology, have suffered great changes since it was included into the Classical imagery. Its taxonomy was connected to that of the serpents in the Roman sources (Pliny, 1st century AD; Lucan, 1st century AD, or Aelian (2nd century AD). However, the English Bestiaries or heraldic national representations progressively turned the basilisk into a half snake- half bird hybrid which greatly influenced the depictions of 20th century fantastic authors like Edith Nesbit or James Mansfield. By way of contrast, Rowling obviates this evolution of the basilisk from snake to hybrid and, backed up by her deep knowledge of the Classics, recalls the Roman version of the basilisk-snake. However, the author magnifies its ophidian nature by describing the creature as a huge serpent. At the same time, this giant size allows for a connection with the Christian symbolism of the serpent as an evil animal. Accordingly, the Rowlingnesque basilisk is directly connected to Lord Voldemort, which emphasizes the devilish allegorical meaning of both.

We can state that Rowling originally discards the hybrid shape for her basilisk and, consequently, the connection of this creature with its most traditional representation in the British sources, and chooses to reinterpret this beast following the Classical sources for her own narrative purposes. Hence, the enlargement of the Roman ophidian

basilisk in combination with the Western cultural and religious symbolism of the serpents as evil animals, together with the opposition of the basilisk to the phoenix, which embodies goodness and moral righteousness, helps the author to create a creature which perfectly fits in with her symbolic and narrative purposes of her saga which, ultimately and generally speaking, opposes the forces of evil and good.

The werewolf, an imaginary shape-shifter, illustrates the author's mastery in the reinterpretation of preexisting myths, since the Rowlingnesque depiction combines both a continuation of traditional depictions and a genuine adaptation of the beast. This mixture is perfectly illustrated by the characters of Greyback for the former trend and Remus Lupin for the latter. It is Fenrir Greyback the one who perfectly fits into the standard tradition of the werewolf, both because of his scary physical appearance and his aberrant behaviour devoid of any moral conscience, attribute of this creature already specified in the Classical sources, the British Medieval Bestiaries or the national literature. As an opposition to this traditional representation of the werewolf, Rowling creates the character of Remus Lupin, a werewolf constructed on the basis of the few sources advocating for the goodness in the beast such as the works by Marie de France (12th century AD) or Sunderland Menzies (19th century). This less popular version of the myth allows the author to establish a clear-cut dichotomy between professor Lupin's goodness and Greyback's evil. At the same time, it is through the charismatic Lupin that Rowling gives a chance for redemption to a being that has been deeply condemned in the popular and literary sources over the centuries. For this positive portrayal Rowling could also have drawn inspiration from Pliny's work which considered that the werewolf could somehow be saved from his inner evil.

Additionally, these two shape-shifters serve to introduce and emphasize the theme of social exclusion they suffer in *Harry Potter*, a social exclusion which is, of course, defended by the antagonist and condemned by the protagonists. Therefore, it is in this contrast between good and evil where we find the moralizing message of Rowling's work, since the young reading public would learn to

separate right from wrong. So, through the forces of goodness incarnated in the protagonists, Rowling allegorizes an ethical behavior by pointing out the necessity of accepting those people excluded from society for being different.

Thus, we might conclude by stating that the characterization of the werewolf in the *Harry Potter* saga stands as an obvious proof of Rowling's extraordinary mastery for reinterpretation since she transfers the preexisting duality regarding this creature in the classical, religious and national literary-cultural heritage to two different characters of the same species to whom she assigns different allegorical meanings for her own narrative purposes.

The last creatures discussed in this dissertation are the merpeople, the most relevant aquatic beasts in the *Harry Potter* saga, given that they play a crucial role in the second task of the *Triwizard Tournament*, being this episode the only one in the heptalogy which is set underwater. Furthermore, Rowling's merpeople constitute, once more, a powerful example of the author's talent for reinterpretation and adequation of the creature in question to the necessities of the plot at a specific moment. Despite the significant adaptation process to which they are subjected by Rowling, these creatures are not alien to their cultural and literary ancestors and thus the *Harry Potter*'s merpeople are native from Greece as the author herself claims (2017: 83), which would obviously link them to the Classical sirens. Even so, the only parallel we can establish between them and the Rowlingnesque creatures is their taste for music since the author dispenses with the wings and feathers attributed to this animal in the Greco-Roman sources although she keeps the shape of a fish for the lower limbs of the creature, a very common representation at the end of the Middle Ages and a defining feature of mermaids ever since, as we have seen all over our analysis.

The Rowlingnesque version of these beasts presents no allegorical relation whatsoever with lust in contrast with those sirens and mermaids of the religious, literary and cultural sources which embodied the sin of lust and were used as a warning for sinners. In the saga the lack of this allegorical meaning is compensated by the merpeople's creepy physical appearance, which vividly contrasts with

the beautiful mermaids of the British legends or with the depictions found in national Romantic poetry. Rowling might have been thinking of the horrible merman described by John Taylor in the 17th century since he looks very alike to her merpeople whose physical appearance is indeed the most innovative feature of the Rowlingnesque depiction of these creatures.

Once more, it seems our author ignored the Classical and religious sources when incorporating this creature to her bestiary which may have been more influenced by the national cultural and literary tradition. On the one hand, merpeople in the saga have their own language but they cannot speak or sing on the surface. Unlike their counterparts in the Classical sources, *Harry Potter's* water creatures have no need to attract the sailors with their voices in order to destroy them. As expected, the Rowlingnesque merpeople live in an underwater world but in a well-organized society, a characteristic which the author takes from Nesbit's mermaids. At the same time and in line with the creatures portrayed again by Nesbit herself or by Barrie in his *Peter Pan*, the merpeople of *Harry Potter* are not specially kind towards human beings. This, together with their scary physical appearance, contributes to keep mankind out of the merpeople's environment.

In short, it is obvious that Rowling's merpeople are nothing like the Classical sirens or the mermaids of the folklore. However, they are significantly connected to the national literary and cultural tradition regarding their moral dimension and behavior.

As a final and overall conclusion, we would like to emphasize that most creatures compiled in the Rowlingnesque Bestiary are deeply connected to the educational background of the author, which comes as no surprise since she got a BA in French and Classics at the University of Exeter. However, our study has proved that the originality of her creatures lies in the adaption and reinterpretation of a preexisting heritage that goes beyond her academic background. Although we can assert that the Classical sources are crucial for the author's rewriting of the animal myths, her bestiary is also deeply influenced by national literary-cultural sources on which Christianity had had a great impact. No wonder since the Greco-Roman world

constitutes the essence of the Western civilization. The Greek and Roman societies modified and incorporated animal myths from other nations which they considered fit for their own cultural identity. Over time, the Roman Catholic Church adapted the Classics to the purposes of their religious cult. Thus, the literary and cultural traditions of the Western civilization were strongly conditioned by the Church, until the 20th century, including the animal fictional allegories. However, these allegories were opened to multiple readings and reinterpretations which resulted in the detailed and comprehensive catalogue of animal imagery in British contemporary fantasy fiction. This genre allows for the amalgamation of every single aspect of the European cultural heritage, including animal imagery. Hence, our analysis points to the consideration of our corpus as the epitome of adaptation and reinterpretation of fabulous creatures. The talented imagination of a novelist like J. K. Rowling combined with her extraordinary skill to extract and reassess the previous physical and moral dimensions of the chosen creatures results in a genuine and innovative bestiary which, nevertheless, keeps the animal essence of each of the beasts in the saga.

Finally, for further research it would be very interesting to apply the methodology followed in this analysis of the physical and the moral dimensions of the Rowlingnesque fabulous creatures and their symbolism to the rest of the fantastic beasts which make up her bestiary (see Appendix 1). The study of a higher number of creatures would probably enable us to delve deeper into the cultural and literary origin of all of them. This would provide the basis for a more detailed analysis of Rowling's narrative purpose when it came to the elaboration of such a complex bestiary. At the same time, this analysis would enable us to see whether Rowling's tendency to resort to Classical and national sources can be confirmed. A last research topic would entail a more comprehensive comparison of the fabulous creatures in *Harry Potter* with their counterparts in other relevant works of British contemporary fiction.

BIBLIOGRAFÍA

- Abanes, Richard. 2001. *Harry Potter and the Bible*. Camp Hill, PA: Horizon Books.
- Alexander, Marc. 2002. *A Companion to the Folklore, Myths & Customs of Britain*. Bath: Sutton Publishing.
- Alexander, Margaret. 1950. "The Symbolism of Christianity". *Archaeology* 3 (4): 242-247.
- Anatol, Giselle Lisa. 2003. "Introduction". En Anatol, Giselle Lisa. ed. *Reading Harry Potter: Critical Essays*. Westport, CT: Praeger Publishers, ix-xxv.
- Anderson, Susan. 2014. *Mirrors and Fears: Humans in the Bestiary*. Trabajo de Fin de Máster: Arizona State University.
- Atwood-Lawrence, Elizabeth. 1994. "The Centaur: Its History and Meaning in Human Culture". *Popular Culture* 27 (4): 57-68.
- Azevedo, Neil. ed. 2014. *Collected Poems of John Donne*. Omaha, NE: William Ralph Press.
- Baker-Shearer, Laura. 2005. "High-Brow Harry Potter: J. K. Rowling's Series as College-Level Literature". En Whitney Hallett, Cynthia. ed. *Scholarly Studies in Harry Potter: Applying Academic Methods to a Popular Text*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 199-216.
- Bane, Theresa. 2016. *Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore*. Jefferson, NC: McFarland & Company Publishers.

- Barber, Richard, W. 1999. *Bestiary: Being an English Version of the Bodleian Library, Oxford, MS Bodley 764*. Woodbridge: Boydell Press.
- Barkan, Leonard. 1984. *The Gods Made Flesh*. New Haven: Yale University Press.
- Barton, Ingrid. 2015. *North Yorkshire Folktales*. Stroud. Gloucestershire: The History Press.
- Bartscht, Waltraud. 1987. "The Griffin". En South, Malcolm. ed. *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 85-101.
- Baur, Paul. 1912. *Centaurs in Ancient Art: The Archaic Period*. Berlin: Karl Curtius.
- Behr, Kate. 2009. "Philosopher's Stone to Resurrection Stone". En Heilman, Elizabeth E. ed. *Critical Perspectives on Harry Potter*. New York City, NY: Routledge, 157- 271.
- Bell, John. 1787. *The Poetical Works of Dr Jonathan Swift*. London: J. Bell British Library, Strand, Bookseller to his Royal Highness the Prince of Wales.
- Benneson, Anna. 1907. *With Shelley in Italy*. McMahan. London: T. Fisher Unwin.
- Benwell, Gwen & Arthur Waugh. 1962. *Sea Enchantress: The Tale of the Mermaid and her Kin*. London: Hutchinson Books.
- Berman, Lauren. 2008. "Dragons and Serpents in J. K. Rowling's Harry Potter Series: Are they Evil?". *Mythlore* 27 (1/2): 45-65.
- Berman, Ruth. 1984. "Dragons for Tolkien and Lewis". *Mythlore* (39): 53-58.

- Berman, Ruth. 1984. "Victorian Dragons: The Reluctant Blood". *Children's Literature in Education* (15): 220-233.
- Berman, Ruth. 1987. "Mermaids". En South, Malcolm. ed. *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 133-145.
- Bernárdez, Aurora & Mario Muchnik. trads. 2005. *Orlando Furioso*. Madrid: Siruela.
- Birmingham, Carrie. 2005. "Harry Potter and the Baptism of Imagination". *Stone-Campbell Journal* 8: 199-214.
- Boán Francis, Iago. 2014. *Literary Portraits of King Richard III: History and Fiction in William Shakespeare's Play and Sharon Penman's "The Sunne in Splendour"*. Trabajo de Fin de Máster: Universidade de Santiago de Compostela.
- Bray, Alan. 1995. *Homosexuality in Renaissance England*. New York City, NY: Columbia University Press.
- Breiner, Laurence. 1979. "The Career of the Cockatrice". *Isis* 70 (1): 30-47.
- Breiner, Laurence. 1987. "The Basilisk". En South, Malcolm. ed. *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 113-124.
- Brewer, Ebenezer Cobham. 1993. *The Wordsworth Dictionary of Phrase & Fable*. London: Wordsworth Editions.
- Brieger, Peter, Millard Meiss & Charles Singleton. 1969. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Briggs, Katherine M. 1991. *A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language: Part B. Folk Legends*. London: Routledge.
- Broek, Roel Van den. 1972. *The Myth of the Phoenix According to Classical and Early Christian Traditions*. Leiden: Brill.
- Burke John & Bernard Burke. 1846. *Encyclopedia of Heraldry or General Armory of England, Scotland and Ireland*. London: Henry G. Bohn.
- Burton, Maurice. 1959. *Phoenix Re-born*. London: Hutchinson Press.
- Calderón Felices, José. ed. 1987. *Biblioteca Mitológica*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Ediciones Akal.
- Carrington, Richard. 1957. *Mermaids and Mastodons: A Book of Natural and Unnatural History*. New York City, NY: Rinehart Press.
- Chapman, Otis. ed. 1927. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Edinburgh: Henry Prowde.
- Charbonneau-Lassay, Louis. 1991. *The Bestiary of Christ*. New York City, NY: Parabola Book.
- Cheilik, Michael, 1987. "The Werewolf". En South, Malcolm. ed. *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 265-289.
- Cherrett, Lisa. 2003. *The Triumph of Goodness: Biblical Themes in the Harry Potter Stories*. Oxford: The Bible Reading Fellowship.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2001. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

- Clark, Willene. 2006. *A Medieval Book of Beasts: The Second Family Bestiary*. Woodbridge: Boydell Press.
- Clute, John & Grant, John. 1999. *The Encyclopedia of Fantasy*. London: St Martin Press.
- Cockrell, Amanda. 2002. "Harry Potter and the Secret Password: Finding Our Way in the Magical Genre". En Whited, Lana A. ed. *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 15-27.
- Conway, Moncure Daniel. 1879. *Demonology and Devil-lore*. New York: Henry Holt and Co.
- Costello, Peter. 1979. *The Magic Zoo: The Natural History of Fabulous Animals*. New York City, NY: St. Martin's Press.
- Cuenca y Prado, Luis Alberto. trad. 1990. *Obras y Fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Cuenca y Prado, Luis Alberto. trad. 2003. *Historia Regum Britanniae*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cunningham, Henry. ed. 1907. *The Comedy of Errors*. London: The Arden Shakespeare.
- Curley, Michael J. 1980. *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Daems, Jim. 2012. "Dumbledore and the Closet". En Hallet, Cynthia & Peggy J. Huey. eds. *J. K. Rowling: Harry Potter*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave, MacMillan, 163-174.
- De Echave-Susaeta, Javier. trad. 1992. *Eneida*. Madrid: Gredos.

- De Jaúregui, Juan. trad. 2000. *La Farsalia*. Madrid: Gredos.
- DeKirk, Ash “Leopard Dancer” & Oberon Zell-Ravenheart. 2007. *A Wizard’s Bestiary*. New Jersey: The Career Press.
- Del Barrio Sanz Encarnación, Ignacio García Arribas & Ana Moure Casas. trads. 2003. *Historia Natural: Libros VII- XI*. Madrid: Gredos.
- Dempster, Miss. 1888. “The Folk-Lore of Sutherland-Shire”. *Folklore* 6 (3): 215-252.
- Dendle, Peter. 2011. “Cryptozoology and the Paranormal in Harry Potter: Truth and Belief at the Borders of Consensus”. *Children’s Literature Association Quarterly* 36 (4): 410-425.
- Dennys, Rodney. 1982. *Heraldry and Heraldry*. London: Jonathan Cape Publishers.
- Díaz-Regañón López, José María. 1984. *Historia de los Animales: Libros I- VIII*. Madrid: Gredos.
- Diekstra, F. N. M. 1985. “The Physiologus, the Bestaries, and Medieval Animal Lore”. *Neophilologus: An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature* 69 (1): 142- 155.
- Dove, Franklin. 1936. “Artificial Production of the Fabulous Unicorn: A Modern Interpretation of an Ancient Myth”. *Scientific Monthly* 42: 431-436.
- Downing, David C. 2008. *Into the Wardrobe: C. S. Lewis and the Narnia Chronicles*. San Francisco, CA: Jossey Bass.

- Drayton, Michael. 1810. "The Mooncalf". En Johnson, Samuel. ed. *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*. London: Johnson et al, 133-134.
- Drout, Michel. ed. 2007. *J. R. R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. New York City, NY: Routledge.
- Eason, Cassandra. 2008. *Fabulous Creatures, Mythical Monsters, and Animal Power Symbols: A Handbook*. Connecticut: Greenwood Press.
- Eccleshare, Julia. 2002. *A Guide to the Harry Potter Novels*. Trowbridge, Wiltshire: Cromwell Press.
- Editrice, Cideb. 2007. *Legends from the British Isles*. Canterbury: Green Apple Press.
- Eggers Lan, Conrado. trad. 1988. *Diálogos Vol. IV: República*. Gredos: Madrid.
- Eisler, Robert. 1951. *Man into Wolf: An Anthropological Interpretation of Sadism, Massochism and Lycantropy*. London: Greenwood Press.
- Elton, Charles Abraham. 1815. *The Remains of Hesiod the Ascrean Including the Shield of Heracles*. London: Baldwin, Cradock & Joy.
- Escobar, Ángel. trad. 1999. *Sobre la Naturaleza de los Dioses*. Madrid: Gredos.
- Espinosa Pólit, Aurelio. trad. 1961. *Virgilio en Verso Castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. México DF, México: Editorial Jus.

- Evans, Jonathan D., 1987. "The Dragon". En South, Malcolm. ed. *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 27-58.
- Fairbanks, Arthur. ed. 1931. *Imagines*. London: William Heinemann Ltd.
- Ferguson, George. 1955. *Sings and Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernández de Marcos, Natalio. 1990. *Apocalipsis griego de Baruc: Introducción, Traducción y Notas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fitzgerald Stock, Inez. 2001. "J. K. Rowling: A Wounded Imagination". *Chesterton Review* 27 (2): 103-106.
- Gagliardi, Lucas. 2018. "Intermitencias de lo Fantástico en la obra de J. K. Rowling". *Luthor* (36): 38-57.
- Gálvez Gómez, Laura. 2017. *The Arthurian World of J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings: a Reassessment*. Tesis doctoral: Universidade de Santiago de Compostela.
- García Davis, Rocío. 2000. "Mundos Paralelos: Un acercamiento a la fantasía en la literatura infantil". *RILCE* 16 (3): 491- 500.
- George, Andew. trad. 1999. *The Epic of Gilgamesh*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Girard, René. 1979. "Mimesis and Violence". *Berkshire Review* 14: 9-19.
- Gleadow, Rupert. 1968. *The Origin of the Zodiac*. London: Jonathan Cape Ltd.

- Goya Muniáin, José & Manuel Balbuena. trads. 1986. *La Guerra Civil*. Orbis: Barcelona.
- Granger, John. 2003. *The Hidden Key to Harry Potter: Understanding the Meaning, Genius, and Popularity of J. K. Rowling's Harry Potter Novels*. Hadlock, WA: Zossima Press.
- Gravestock, Pamela. 1995. "Did Imagery Animals Exist?". En Hassig, Debra. ed. *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life and Literature*. New York: Garland Publishing, 119-138.
- Green, Malcolm. 2015. *Northumberland Folktales*. Stroud, Gloucestershire: The History Press.
- Grey, Elizabeth J. ed. 2001. *Paradise Regained*. Canton, OH: Pinnacle Press.
- Grimal, Pierre. 1989. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Grimes, M. Catherine. 2002. "Harry Potter: Fairy Tale Prince, Real Boy, and Archetypal Hero". En Whited, Lana A. ed. *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 89-124.
- Grimes, M. Catherine. 2015. "Introduction to Harry Potter: Critical Insights". En Whited, Lana A. & M. Catherine Grimes eds. *Harry Potter: Critical Insights*. Hackensack, NJ: Salem Press, 3-16.
- Groves, Beatrice. 2017. *Literary Allusion in Harry Potter*. Exeter, Devon: Routledge.

- Gupta, Suman. 2003. *Re-Reading Harry Potter*. New York City: Palgrave Macmillan.
- Hall, John Lesslie. 1902. *Judith, Phoenix, and Other Anglo-Saxon Poems*. Boston, MA: Silver, Burdeett and Company.
- Hall, Leslie. ed. 2005. *Beowulf: An Anglo-Saxon Epic Poem*. Oxford: Andesite Press.
- Hall, Stuart. 1992. "The Question of Cultural Identity". En Hall, Stuart, David Held & Tony McGrew. eds. *Modernity and its Futures*. Cambridge: Policy Press, 274-316.
- Hallett, Cynthia Whitney. 2005. "Introduction. Serious Scholarship and Academic Hocus Pocus: Conjuring Harry Potter into the Canon". Whitney Hallett, Cynthia. ed. *Scholarly Studies in Harry Potter: Applying Academic Methods to a Popular Text*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 1-6.
- Harper Collins Publishers. eds. 2011. *The Hobbit*. London: Harper Collins.
- Hassig, Debra. 1995. *The Mark of the Beast*. New York: Garland Publishing.
- Hathaway, Nancy. 1980. *The Unicorn*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Haykin, Michael. 1999. "Constantine and his Revolution". *Fellowship for Reformation and Pastoral Studies* 27 (6): 1-11.
- Heck, Christian and Cordonnier, Rémy. 2012. *The Grand Medieval Bestiary*. New York: Abbeville Press.

- Heilman, Elizabeth E. 2009. "Introduction". En Heilman, Elizabeth E. ed. *Critical Perspectives on Harry Potter*. New York City, NY: Routledge, 1-9.
- Herrero Ingelmo, María Cruz. trad. 2008. *Descripción de Grecia*. Madrid: Gredos.
- Heywood, Simon. 2015. *South Yorkshire Folktales*. Stroud, Gloucestershire: The History Press.
- Hiebert, Alton. 2014. "Monsters in Harry Potter". En Weinstock, Andrew. ed. *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. Ashgate Publishing: Surrey, 310-317.
- Hindley, Charles. ed. 1876. *Observations and Travel from London to Hamburgh*. London: Reeves and Turner.
- Hinke, John Williams. 1907. *The Babylonian Expedition of the University of Pennsylvania, Vol. 4: Series D, Researches and Treatises; A New Boundary Stone of Nebuchadnezzar I. From Nippur, with a Concordance of Proper Names and a Glossary of the Kudurru Inscriptions Thus Far Published*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Hoffmann, Dagman. 2015. "The Phoenix, The Werewolf and the Centaur: The Reception of Mythical Beasts in the Harry Potter Novels and their Film Adaptations". En Carlá Filippo & Irene Berti. eds. *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern Visual and Performing Arts*. Bungay, Suffolk: Bloomsbury Academic, 163-176.
- Holmes, Peter. trad. 2017. *The Writings of Tertullian Vol. II*. Woodstock, ON: Devoted Publishing.
- Howard Johnson, Charles. ed. 1891. *The Complete Works of Lord Alfred Tennyson*. Albany, NY: Frederick A. Stokes Company.

- Huey, Peggy J. 2005. "A Basilisk, a Phoenix, and a Philosopher's Stone: Harry Potter's Myths and Legends". En Whitney Hallet, Cynthia. ed. *Scholarly Studies in Harry Potter: Applying Academic Methods to a Popular Text*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 65-84.
- Hunt, Jonathan. 1996. *Bestiary*. Simon & Schuster Books for Young Readers: Hong Kong.
- Ingersoll, Ernest. 1968. *Birds in Legend, Fable and Folklore*. Detroit, MI: Singing Tree Press.
- Ingpen, Robert. ed. 2015. *Alice through the Looking-Glass*. Bath: Palazzo Editions.
- Jackson, Rosemary. 1993. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- James, Edward. 2002. "Tolkien, Lewis and the Explosion of Genre Fantasy". En James, Edward & Farrah Mendleson. eds. *The Cambridge Companion to Fantasy*. Cambridge: Cambridge University Press, 62-78.
- Jones, William Henry Samuel. trad. 1963. *Natural History (vols. 1-10)*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kolmann, Judith J. 1987. "The Centaur". En South, Malcolm. ed. *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 225-239.
- Kordecki, Leslie Catherine. 1980. *Traditions and Developments of the Medieval English Dragon*. Tesis doctoral: University of Toronto.

- Kronzek, Allan Zoka & Elizabeth Kronzek. 2001. *The Sorcerer's Companion*. New York: Broadway Books.
- Lemke, Antjie B. 1978. "William Caxton- The Beginning of Printing in England" *The Courier* 15(1): 3-13.
- Lestón Mayo, Aurora. 2014. *Tracing the Dragon: A Study of the Origin and Evolution of the Dragon Myth in the History and Literature of the British Isles*. Tesis doctoral: Universidade de Santiago de Compostela.
- Lewalski, Barbara. K. ed. 2007. *Paradise Lost*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Lewis, Clive Staples. 1956. *The Chronicles of Narnia: The Last Battle*. New York City, NY: Macmillan.
- Lewis, Clive Staples. 1963. *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*. New York City, NY: Macmillan.
- Lewis, Clive Staples. 1964. *The Chronicles of Narnia: Prince Caspian*. New York City, NY: Macmillan.
- Lewis, Clive Staples. 1965. *The Chronicles of Narnia: The Silver Chair*. New York City, NY: Macmillan.
- Lindop, Grevel. ed. 1999. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber.
- Lloyd-Jones, Hugh. 1980. *Mythical Beasts*. New York City, NY: Gerald Duckworth & Co Ltd.
- Lum, Peter. 1951. *Fabulous Beasts*. Thames and Hudson Ltd: London.
- Lynch, Kathryn. 2006. *Chaucer's Philosophical Vision*. Rochester, NY: Boydell & Brewer.

- MacKenzie, Iain. 1994. "Note on John Swan: The Authorship of 'Speculum Mundi' and other works attributed to him". *Notes and Queries* 41 (2): 161-165.
- Maddern, Eric. 2015. *Snowdonia Folktales*. Stroud, Gloucestershire: The History Press.
- Mariño Arias, Ana María. 2011. *Rasgos genéricos de los libros de caballerías en El Señor de los Anillos. Una aproximación comparatista*. Trabajo de Fin de Máster: Universidad de León.
- Mato Collazo, Pablo. 2014. *El retorno del héroe en la literatura de Tolkien, el cine de Jackson y la cultura de masas: El arquetipo heroico en la Saga del Anillo*. Tesis doctoral: Universidade de Santiago de Compostela.
- Matthews John and Caitlín Matthews. 1995. *An Encyclopedia of Myth and Legend: British and Irish Mythology*. London: Diamond Books.
- Maurice, Lisa. 2015. "From Chiron to Foaly: The Centaur in Classical Mythology and Fantasy Literature". En Maurice, Lisa. ed. *The Reception of Ancient Greece and Rome in Children's Literature: Heroes and Eagles*. Danvers, MA: Brill, 139-168.
- McCulloch, Florence. 1962. *Medieval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill, NC: North Carolina University Press.
- McDougal, Holt. 2002. *Modern World History: Patterns of Interaction*. Orlando, Florida: Houghton Mifflin Harcourt Pub.
- McMillan, Douglas J. 1987. "The Phoenix". En South, Malcolm. ed. *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 60-74.

- Meaney, Audrey. 1981. *Anglo-Saxon Amulets and Curing Stones*. Oxford: British Archaeological Reports.
- Mendlesohn, Farah. 2002. "Toward A Taxonomy of Fantasy". *Journal of the Fantastic in the Arts* 13 (2): 169- 183.
- Mercatante, Antony S. 1974. *Zoo of the Gods: Animals in Myth, Legend and Fable*. New York City, NY: Harper & Row Press.
- Mitre, Bartolomé. ed. 1922. *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Centro Cultural "Latium".
- Mode, Heinz. 1975. *Fabulous Beasts and Demons*. London: Phaidon Press.
- Moevs, Christian, 2016. "Centaur, Spiders & Saints". En Corbett, George & Heather Webb. eds. *Vertical Readings in Dante's Comedy*. Cambridge: Open Book Publishers, 13-29.
- Montes de Oca, Antonio. 1883. *Odas de Píndaro*. Madrid: Imprenta Central.
- Montgomery, Lyna Lee. 1972. "The Phoenix: Its Use as a Literary Device in English from the Seventeenth Century to the Twentieth Century". *The D. H. Lawrence Review* 5: 268-323.
- Muir, Tom. 2014. *Orkney Folktales*. Stroud, Gloucestershire: The History Press.
- Mulholland, John. ed. 2005. *The Worm Ouroboros*. Cabin John, MD: Wildside Press.
- Muñiz, Angelina. 1984. "On the Unicorn". *Mississippi Review* 13 (2): 101-105.

- Murphy, Derek. 2011. *Jesus Potter Harry Christ: The Fascinating Parallels Between Two of the World's Most Popular Literary Characters*. Portland, OR: Holyblasphemy Press.
- Nanson, Anthony. 2015. *Gloucestershire Folktales*. Stroud, Gloucestershire: The History Press.
- Natov, Roni. 2002. "Harry Potter and the Extraordinariness of the Ordinary". En Whited, Lana A. ed. *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 125-139.
- Neal, Connie. 2008. *The Gospel According to Harry Potter: The Spiritual Journey of the World's Greatest Seeker*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- Nichols, Andrew. 2008. *The Complete Fragments of Ctesias of Cnidus: Translation and Commentary with an Introduction*. Tesis doctoral: University of Florida.
- Nickel, Helmut. 1989. "Of Dragons, Basilisks, and the Arms of The Seven Kings of Rome". *Metropolitan Museum Journal* 24: 25-34.
- Nigg, Joseph. 1982. *The Book of Gryphons*. Cambridge, MA: Apple-Wood Books.
- Nigg, Joseph. 1999. *The Book of Fabulous Beasts*. Oxford: Oxford University Press.
- Noble, Terence. ed. 2010. *Wycliffe's Old Testament*. Vancouver, CA: Terry Noble.
- O'Donnell, Eliot. 2008. *Werwolves*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing.

- Ortuño Mengual, Pedro. 2015. "Fenómenos entópicos, experiencia visionaria y arte chamánico" *ASRI* 9: 1-9.
- Otten, Charlotte F. 1986. *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Payne, Ann. 1990. *Medieval Beasts*. The British Library Board: London.
- Pérez Vega, Ana. trad. 1983. *Metamorfosis*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Petrina, Alessandra. 2005. "One Thousand Herbs and Beasts: Medieval Elements in the Harry Potter Saga". En Moody, Nickianne & Clare Horrocks. eds. *Children's Fantasy Fiction: Debates for the Twenty-First Century*. Liverpool: Media Critical and Creative Arts, John Moores University and the Association for Research in Popular Fictions, 161-174.
- Pharr, Mary. 2002. "In Media Res: Harry Potter as Hero-in-Progress". En Whited, Lana A. ed. *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 53-66.
- Pou, Bartolomé. trad. 2006. *Los Nueve Libros de la Historia*. Barcelona: Iberia.
- Prickett, Stephen. 1979. *Victorian Fantasy*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Pui-lan, Kwok. 2005. *Postcolonial Imagination & Feminist Theology*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- Pyöriä, Pasi, Satu Ojala, Tiina Saari, & Katri-Maria Järvinen. 2017. "The Millennial Generation: A New Breed of Labour?". *SAGE Open* 7 (1): 1-14.

Ranz Romanillos, Antonio. trad. 1821. *Vidas Paralelas*. Madrid: Imprenta Nacional.

Renahan, Robert. 1981. "The Greek Anthropocentric View of Man". *Harvard Studies in Classical Philology* 85: 239-259.

Rillo García, Arturo. 2008. "El Origen Griego del Caduceo: Esculapio". *Colombia Médica* 39 (4): 384-388.

Rini, Anthony. 1929. "Popular Superstitions in Petronius and Italian Superstitions of Today". *The Classical Weekly* 22 (11): 83-86.

Rodríguez Peinado, Laura. 2009. "Las Sirenas". *Revista de Iconografía Medieval* 1 (1): 51-63.

Rosen, Brenda. 2008. *The Mythical Creatures Bible: The Definitive Guide to Legendary Beings*. New York: Sterling Publishing.

Rowling, Joanne Kathleen. 2013. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury Publishing.

Rowling, Joanne Kathleen. 2013. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury Publishing.

Rowling, Joanne Kathleen. 2013. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury Publishing.

Rowling, Joanne Kathleen. 2013. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury Publishing.

Rowling, Joanne Kathleen. 2013. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury Publishing.

Rowling, Joanne Kathleen. 2013. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury Publishing.

- Rowling, Joanne Kathleen. 2013. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury Publishing.
- Rowling, Joanne Kathleen. 2017. *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. London: Bloomsbury Publishing.
- Rubio Fernández, Lisardo. trad. 1978. *El Satiricón*. Madrid: Gredos.
- Russell, Bertrand. 1945. *A History of Western Philosophy*. New York: Simon and Schuster.
- Ruud, Jay. 2001. "Aslan's Sacrifice and the Doctrine of Atonement in The Lion, the Witch and the Wardrobe". *Mythlore* 23 (2): 15-22.
- Savill, Sheila. 1977. *Pears Encyclopedia of Myths and Legends: The Orient*. London: Pelham Books.
- Sax, Boria. 2013. *Imaginary Animals: The Monstrous, the Wondrous, and the Human*. London: Reaktion Books Ltd.
- Sconduto, Leslie A. 2008. *Metamorphoses of the Werewolf: A Literary Study from Antiquity through the Renaissance*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Scudder, Horace Elisha. ed. 1895. *The Complete Poetical Works of Browning*. Cambridge, MA: The Riverside Press.
- Scudder, Horace Elisha. ed. 1899. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Cambridge, MA: The Riverside Press.
- Segala Estalella, Luis. trad. 1971. *Iliada & Odisea*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Segura Ramos, Bartolomé. trad. 2001. *Fastos*. Madrid: Gredos.

- Shelley, Percy. 1829. *Queen Mab*. London: John Brooks.
- Shepard, Odell. 1979. *The Lore of the Unicorn*. New York City, NY: Harper & Row Press.
- Sherman, Josepha. 2008. *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*. New York: Sharpe Reference.
- Skeat, Walker. ed. 2008. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Wokingham: Dodo Press.
- Slavitt, David R. trad. 2013. *The Lays of Marie de France*. Edmonton, AB: AU Press.
- South, Malcolm. 1987. "The Unicorn". En South, Malcolm. ed. *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 6-26.
- Spencer, John. 1984. "The Phoenix". *Religion & Literature* 16 (2): 61-66.
- Spencer, Richard. 2015. *Harry Potter and the Classical World: Greek and Roman Allusions in J. K. Rowling's Modern Epic*. Jefferson, NC: McFarland & Company Publishers.
- Stableford, Brian. 2005. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Toronto: The Scarecrow Press.
- Stieglitz, Robert. 1994. "The Minoan Origin of Tyrian Purple". *The Biblical Archaeologist* 57 (1): 46-54.
- Stoker, Bram. 1897. *Dracula*. New York City, NY: Grosset & Dunlap Publishers.

- Summers, Montague. 1966. *The Werewolf*. New Hyde Park, NY: University Books.
- Summers, Montague. 2003. *The Werewolf in Lore and Legend*. Mineola, NY: Dover Publications.
- Surtees Society. 1844. *Anglo-Saxon and Early English Psalter*. London: J. B. Nichols and Son.
- Tarrt, Donna. 2016. *The Goldfinch*. New York City, NY: Little, Brown and Company.
- Tatlock, John S. 1915. "The Siege of Troy in Elizabethan Literature, Especially in Shakespeare and Heywood". *PMLA* 30 (4): 673-770.
- Thomas, Wright. trad. 2003. *The Bestiary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tiller, Terence. ed. 1953. *Confessio Amantis*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Torrent, Rodríguez, Francisco. trad. 2002. *Silvas*. Madrid: Gredos.
- Unerman, Sandra. 2002. "Dragons in the The Twentieth-Century Fiction". *Folklore* 113 (1): 94-101.
- Valverde Sánchez, Mariano. trad. 1996. *Argonáuticas*. Madrid: Gredos.
- Villeneuve, Roland. 1972. *Loups-garous et vampires*. Paris: La Palatine.
- Wagner, Carlos G. 2010. "Sobre inciensos, trances y (algunas) diosas. Una perspectiva etnobotánica". *Ilu Revista de Ciencias de las Religiones* 15: 91-103.

- Ward, Renée Michelle. 2009. *Cultural Contexts and Cultural Change: The Werewolf in Classical, Medieval and Modern Texts*. Tesis doctoral: University of Alberta.
- Ward, Renée. 2008. "J. K. Rowling's Fenrir Greyback: Identity, Society, and the Werewolf". En Sharon K. ed. *Terminus: Collected Papers on Harry Potter 7-11 August 2008*. Goetz, 98-119. Sedalia, CO: Narrate Conferences.
- Warner, George Francis. ed. 1915. *The Travels of Sir John Mandeville*. London: McMillan and Co.
- Webber, Frederick Roth. 1938. *Church Symbolism*. Cleveland, OH: J. H. Jasen.
- Webster, Thomas. 1958. *From Mycenae to Homer*. London: Methuen Press.
- Wells, Stanley & Gary Taylor. eds. 1987. *The Complete Oxford Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
- Wendt, Herbert. 1959. *Out of Noah's Ark: The Story of Man's Discovery of the Animal Kingdom*. Boston, MA: Houghton Mifflin Press.
- White, Terence Hanbury. 1992. *The Book of Beasts: Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*. Stroud, Gloucestershire: Alan Sutton.
- Whited, Lana A. 2002. "Introduction". En Whited, Lana A. ed. *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1-14.

- Williams, Jan. 2018. *Essex Folk Tales for Children*. Gloucestershire: The History Press.
- Wood, Juliette. 2018. *Fantastic Creatures in Mythology and Folklore: From Medieval Times to the Present Day*. London: Bloomsbury.
- Wright, Thomas. ed. 1863. *De naturis rerum*. London: Longman and Green.
- Zipes, Jack. 2002. *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York City, NY: Routledge.
- Zolotnikova, Olga. 2005. "The Cult of Zeus Lykaïos". En Østby, Erik. ed. *Papers from the third International Seminar on Ancient Arcadia, held at the Norwegian Institute at Athens, 7-10 May 2002*. Atenas: Norwegian Institute, 105-119.

E-Books y Otros Recursos Electrónicos

- Agger, Michael. 2009. "Abracadanra Angst". *The New York Times*. 8 de septiembre. Sección Book Review. Edición en línea (https://www.nytimes.com/2009/09/13/books/review/Agger-t.html?_r=0. Último acceso 17.12.2019).
- Alderete Díez, Pilar. 2019. "Death and How to Deal with It in the Harry Potter Series". En Jarazo Álvarez, Rubén & Pilar Alderete Díez. eds. *Cultural Politics in Harry Potter: Life, Death and the Politics of Fear*. Routledge. Versión Kindle.

Aviva, Elyn. 2005. *The Fire Bird* (<https://www.fiberalchemy.com/firebird/kx0wsf7pta9g7j4apsucj5lzx7c4e>. Último acceso 5.1.2020).

Badke, David. *Bestiary. The Medieval Bestiary: Animals in the Middle Ages* (www.bestiary.ca. Último acceso 4.5.2019).

Baillie, Katie. 2016. “J. K. Rowling says Remus Lupin’s Condition as a Werewolf is ‘a Metaphor for Illnesses with a Stigma, like HIV and AIDS’”. En *Metro*. 9 de septiembre. Sección Entertainment. (<https://metro.co.uk/2016/09/09/jk-rowling-says-remus-lupins-condition-as-a-werewolf-is-a-metaphor-for-hiv-and-aids-6118903/>. Último acceso 12.12.2019).

Bear, Risa. ed. 1995. *The Faerie Queene: Book II*. University of Oregon (<http://www.luminarium.org/renascenceeditions/queene2.html>. Último acceso 12.1.2020)

Bible Gateway (<http://www.biblegateway.com>. Último acceso 2.3.2020).

Bible Study (www.biblestudy.org. Último acceso 2.3.2019).

Bloom, Harold. 2000. “Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes”. *The Wall Street Journal*. 11 de julio. Sección Cultura. Edición en línea (<https://www.wsj.com/articles/SB963270836801555352>. Último acceso 15.12.2019).

Boffetti, Jason. 1999. “Not Quite Narnia: The Harry Potter Books in Review”. *Catholic Education Resource Center*. Sección Cultura. Edición en línea (<https://www.catholiceducation.org/en/culture/art/not-quite-narnia-the-harry-potter-books-in-review.html>. Último acceso 15.12.2019).

Brantley, Ben. 2018. "Review: 'Harry Potter and the Cursed Child' Raises the Bar for Broadway Magic". *The New York Times*, November 8, Culture Section, Online Edition (<https://www.nytimes.com/2018/11/08/movies/fantastic-beasts.html>. Último acceso 12.2.2020).

Browning, Robert. *Dramatic Romances*. (<http://ebooks.adelaide.edu.au/b/browning/dramatic/poem15.html>. Último acceso 13.9.2018).

Churcher, Jo & David Widger. eds. 2008. *The Phoenix and the Carpet*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/ebooks/836>. Último acceso 2.3.2020).

D' Hoogue, Marc. ed. 2008. *A History of Babylonia: From the Foundation of the Monarchy to the Persian Conquest*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/ebooks/56667>. Último acceso 2.3.2020).

Dargis, Manolha. 2018. "'Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald' Review: Apocalypse Too Soon". *The New York Times*, November 8, Culture Section, Online Edition (<https://www.nytimes.com/2018/11/08/movies/fantastic-beasts.html>. Último acceso 12.2.2020).

Diccionario de la Real Academia Española (www.dle.rae.es. Último acceso 20.1.2020).

Durham University Website (https://www.dur.ac.uk/education/undergraduate/ed_studies/structure/. Último acceso 2.1.2020).

Encyclopedia Britannica Online. 2020. Agustyn, Adam, Patricia Bauer, Brian Duignan, Alison Eldridge, Erik Gregersen, Amy McKenna, Melissa Petruzzello, John P. Rafferty, Michael Ray, Kara Rogers, Amy Tikkanen, Jeff Wallenfeldt, Adam Zeidan, and Alicja Zelazko. eds. (www.britannica.com. Último acceso 25.2.2020).

Encyclopedia of Medieval Literature
(https://medieval_literature.enacademic.com/471/Philippe_de_Thaon. Último acceso 27.1.2020).

Errington, Philip W. ed. 2008. *The Box of Delights*. Egmont Eds. Versión Kindle.

Franks, Charles & Keith Edkins. eds. 2005. *The Faerie Queene: Book I*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<https://www.gutenberg.org/files/15272/15272-h/15272-h.htm>. Último acceso 2.3.2020).

Fry, Stephen. 2005. "Living with Harry Potter". *BBC Radio 4* (Transcript). 10 de diciembre. Edición en línea (<http://www.accio-quote.org/articles/2005/1205-bbc-fry.html>. Último acceso 18.12.2019).

Gallucci, Kelly, Myfanwy Collins, Dana Cuadrado, Lindsey Lochner, Tarah Theoret, Kirsten Orsini y Shane Archer. 2017. "10 Authors Share the Magic J. K. Rowling Brought to Their Lives". *Bookish*. 31 de julio. Sección autores. Edición en línea (<https://www.bookish.com/articles/jk-rowling-birthday/>. Último acceso 17.12.2019).

Gibbs, Nancy. 2007. "J. K. Rowling". *Time*. Sección "Person of the Year". Edición en línea (http://content.time.com/time/specials/2007/personoftheyear/article/0,28804,1690753_1695388_1695436,00.html. Último acceso 16.12.2019).

- Glaister, Dan. 1997. "Debut Author and Single Mother Sells Children's Books for £100,000". *The Guardian*. 8 de julio. Sección Cultura. Edición en línea (<https://www.theguardian.com/books/1997/jul/08/booksforchildrenandteenagers.danglaister>). Último acceso 14.12.2019).
- Gould, Charles. 2012. *Mythical Monsters*. En Christ Curnow. ed. Urbana, Illinois: Project Gutenberg(<http://www.gutenberg.org/ebooks/40972>). Último acceso 2.3.2020).
- Hainer, Cathy. 2017. "Harry Potter's 20th Anniversary: Read the Original Review of 'Sorcerer's Stone'". *USA Today*. 26 de junio. Sección Cultura. Edición en línea (<https://eu.usatoday.com/story/life/entertainthis/2017/06/26/harry-potters-20th-anniversary-read-original-review-sorcerers-stone/103115202/>). Último acceso 14.12.2019).
- Hasenfratz, Robert. trad. 2000. *Ancrene Wisse*. (<http://www.bsswebsite.me.uk/History/AncreneRiwe/AncreneRiwe2.html>). Último acceso 12.3.2019).
- Holden, Anthony. 2000. "Why Harry Potter doesn't Cast a Spell over me". *The Guardian*. 25 de junio. Sección Cultura. Edición en línea (<https://www.theguardian.com/books/2000/jun/25/booksforchildrenandteenagers.guardianchildrensfictionprize2000>). Último acceso 15.12.2019).
- Hopkins, Amanda. 2014. *The Medieval Werewolf*. (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/ren/researchcurrent/researchblog/werewolf/>). Último acceso 12.11.2019).
- Husher, Philip. 2003. *Program notes from the Firebird : Chicago Symphony Orchestra* (https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program

Notes/ProgramNotes_Stravinsky_FirebirdSuite_1945_.pdf.
Último acceso 1.2.2020).

J. K. Rowling's Official Website. (<https://www.jkrowling.com/about/>.
Último acceso 14.12.2019).

Jarazo Álvarez, Rubén. 2019. "Wizarding (Bio)Politics and Intersected Discourses". En Jarazo Álvarez, Rubén & Pilar Alderete Díez. eds. *Cultural Politics en Harry Potter: Life, Death and the Politics of Fear*. Routledge. Versión Kindle.

Jensen, Jeff. 2000. "J. K. Rowling Talks about Writing Harry Potter and the Goblet of Fire". *Entertainment Weekly*. 4 de agosto. Edición en línea (<https://ew.com/books/2000/08/04/jk-rowling-harry-potter-and-goblet-fire/>. Último acceso 17.12.2019).

Kaufman, Amy. 2018. "Zoe Kravitz loves her 'Fantastic Beasts' role but is fed up with Hollywood tokenism". *LA Times*, November 8, Movies Section, Online Edition (<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-zoe-kravitz-conversation-20181108-story.html>. Último acceso 12.2.2020).

King James Bible. (www.kingjamesbibleonline.org. Último acceso 5.9.2018).

Knight, Kevin. ed. 2017. *A Treatise on the Soul*. New Advent (<http://www.newadvent.org/fathers/0310.htm>. Último acceso 6.10.2019).

Knight, Kevin. ed. 2017. *On the Death of Satyrus*. New Advent (<http://www.newadvent.org/fathers/3403.htm>. Último acceso 6.10.2019).

- Knight, Kevin. ed. 2017. *On the Sole Government of God*. New Advent (<http://www.newadvent.org/fathers/0130.htm>. Último acceso 6.8.2019).
- Knight, Kevin. ed. 2017. *The City of God*. New Advent (<http://www.newadvent.org/fathers/1201.htm>. Último acceso 6.10.2019).
- Knight, Kevin. ed. 2017. *The Life of Paulus the First Hermit*. New Advent (<http://www.newadvent.org/fathers/3008.htm>. Último acceso 12.4.2019).
- Komschlies, Jacqui. "The Perils of Harry Potter". *Christianity Today*. 23 de octubre. Sección Opinión. Edición en línea (<https://www.christianitytoday.com/ct/2000/october23/34.113.Html>. Último acceso 16.12.2019).
- Lough, Mike & David Widger. eds. 2013. *Le Morte D'Arthur*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/ebooks/1251>. Último acceso 2.3.2020).
- Lubotsky, Alexander. ed. 2007. *Proto-Indo-European Etymological Dictionary*. Indo-European Language Association: Edición en línea (<https://marciorenato.files.wordpress.com/2012/01/pokorny-julius-proto-indo-european-etymological-dictionary.pdf>. Último acceso 12.2. 2020).
- Magaña Arce, Arturo. 2017. "Oscar 2017: El primer Oscar para la saga de Harry Potter". *Cine Premiere*. 26 de febrero. Sección Noticias. Edición en línea (<https://www.cinepremiere.com.mx/oscar-2017-oscar-harry-potter-animales-fantasticos-62845.html>. Último acceso 18.12.2019).

Medline Plus: Trusted Health Information for You
(<https://medlineplus.gov/spanish/hivaidsmedicines.html>.
Último acceso 20.11.2019).

Menzies, Sutherland. 2010. “Hugues the Wer-Wolf: A Kentish Legend of the Middle Ages”. En Barger, Andrew. ed. *The Best Werewolf Short Stories 1800-1849*, Smashwords Editions. Versión Kindle.

Miller, Lisa. 2007. “Beliefwatch: Is ‘Harry Potter’ A Christian Story?”. *Newsweek*. 8 de mayo. Sección Cultura. Edición en línea (<https://www.newsweek.com/beliefwatch-harry-potter-christian-story-99589>. Último acceso 18.12.2019).

Mooney, Chris. 2001. *Tolkien on Homeland Defense*. The American Prospect. 4 de diciembre. Edición en línea (<https://prospect.org/article/tolkien-homeland-defense/>. Último acceso 12.12.2019).

Niggs, Joseph. 2015. *The Phoenix: An Unnatural Biography of a Mythical Beast*. University of Chicago Press. Versión Kindle.

Oxford English Dictionary. (<http://www.oed.com>. Último acceso 20.1.2010).

Peradejordi, Juli. 2013. *Tratado de los Ninfos, Silfos, Pigmeos, Salamandras y Otros Seres*. Ediciones Obelisco. Versión Kindle.

Quintía, Rafael. 2013. “En muchas parroquias se siguen utilizando Alicornios”. *Faro de Vigo*. 25 de octubre. Edición en línea (<https://www.farodevigo.es/portada-pontevedra/2013/10/25/parroquias-siguen-utilizando-alicornios/902381.html>. Último acceso 2.3.2019).

- Rèmi, Cornelia. 2019. *Harry Potter Bibliography: Scholarship and Criticism*. (<http://www.eulenfeder.de/hpliteratur.html>. Último acceso 15.12.2019).
- Rowling, Joanne Kathleen. 2000. "From Mr Darcy to Harry Potter by way of Lolita". *Sunday Herald*. 21 de mayo. Edición en línea (<http://www.accio-quote.org/articles/2000/0500-heraldsun-rowling.html>. Último acceso 19.12.2019).
- Roy, Jessica. 2014. "The 4 Worst Initial Reviews of 'Harry Potter and the Sorcerer's Stone'". *Splinter*. 25 de junio. Sección Cultura. Edición en línea (<https://splinternews.com/the-4-worst-initial-reviews-of-harry-potter-and-the-sor-1793842043>. Último acceso 14.12.2019).
- Royal UK: *The Home of the Royal Family*. (<http://www.royal.uk/coats-arms>. Último acceso 3.3.2019).
- Salgado, James. 1680. *A Brief Description of the Nature of the Basilisk or Cockatrice*. *Electronic reproduction*. Ann Arbor, Mich.: UMI, 1999- (Early English books online) Digital version of: (Early English books, 1641-1700; 225:18) (<http://name.umd.umich.edu/A60179.0001.001>. Último acceso 3.2.2017).
- Shamsian, Jacob. 2014. "Lev Grossman on 'The Magician's Land': 'It felt like a world ending'". *Entertainment Weekly*. 5 de agosto. Edición en línea (<https://ew.com/article/2014/08/05/lev-grossman-on-the-magicians-land-it-felt-like-a-world-ending/>. Último acceso 17.12.2019).
- Shell, Suzanne. ed. 2007. *The Book of Dragons*. Urbana, Illinois: Gutenberg Project (<http://www.gutenberg.org/ebooks/23661>. Último acceso 2.3.2020).

Sociedad Española de Ornitología: <https://www.seo.org/>. Último acceso 15.12.2018).

Stanmore, Ivy. 2011. *The Disappearance of Wolves in the British Isles*. (<https://www.wolfsongalaska.org/chorus/node/230>. Último acceso 12.10.2019).

Steele, Robert. 2004. *Mediaeval Lore from Bartholomew Anglicus*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (www.gutenberg.org/ebooks/6493. Último acceso 13.8.2018).

The Aberdeen Bestiary (<http://www.abdn.ac.uk/bestiary>. Último acceso 9.4.2018).

The Bodleian Bestiary (www.digital.bodleian.ox.ac.uk. Último acceso 12.4.2019).

The British Library Bestiary (<https://www.bl.uk/collection-items/manuscript-medieval-bestiary>. Último acceso 12.4.2019).

The Internet Speculative Fiction Database (www.isfdb.org. Último acceso 20.2.2020).

The Northumberland Bestiary (<http://www.getty.edu/art/collection/objects/240115/unknown-maker-northumberland-bestiary-english-about-1250-1260/>. Último acceso 9.4.2018).

The Victorian Web (<http://www.victorianweb.org/>. Último acceso 21.1.2020).

The Vulgate (www.biblestudytools.com. Último acceso 4.9. 2018).

- Thompson, Simon. 2018. "Every 'Harry Potter' And Wizarding World Box Office Opening Ranked Worst to Best". *Forbes*. 18 de noviembre. Sección Hollywood. Edición en línea (<https://www.forbes.com/sites/simonthompson/2018/11/18/every-harry-potter-and-wizarding-world-box-office-opening-ranked-worst-to-best/#30a7aab34163>). Último acceso 19.12.2019).
- Tolkien, Christopher. ed. 2009. *The Silmarillion*. Hammersmith, London: Harper Collins. Versión Kindle.
- Tomassini, María Cecilia. "La Centauromaquia: Un análisis formal de las representaciones de la violencia en el Arte Griego". *VII Jornadas sobre el Mundo Clásico: Formas de Violencia en el Mundo Antiguo*. Ponencia de Congreso: Universidad de Morón (https://www.academia.edu/8529765/La_Centauromaquia_en_el_Arte_Griego). Último acceso 12.1.2020).
- Tozier, Barbara & Bill Tozier. eds. 2008. *Wagner, the Wehr-Wolf*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/ebooks/27202>). Último acceso 2.3.2020).
- Traverso, Carlo & Charles Franks. eds. 2004. *The History of Tom Jones, A Foundling*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/ebooks/6593>). Último acceso 2.3.2020).
- Twomey, Michael. 2017. *Bartholomaeus Anglicus*. (<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9786584/obo-9780195396584-0225>). Último acceso 2.2. 2018).
- Villaverde González, Serena, Pablo Bello Gutiérrez & Pablo Rojo Conejo. 2019. "Pinchazo Accidental y Otras Exposiciones a Virus Transmitidos por Sangre y Fluidos Corporales" *Guía*

ABE 4 (<https://guia-abe.es/temas-clinicos-pinchazo-accidental-y-otras-exposiciones-a-virus-por-via-parenteral>.
Último acceso 20.11.2019).

Vinycumb, John. 2002. *Fictitious & Symbolic Creatures in Art*. Chris Curnow. ed. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/ebooks/40825>. Último acceso 2.3.2020).

Weeks, Greg. ed. 2015. *Wet Magic*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/ebooks/50361>. Último acceso 2.3.2020).

Widger, David. ed. 2008. *Peter Pan*. Urbana, Illinois: Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/ebooks/16>. Último acceso 2.3.2020).

Williams, Sally. 2012. "Percy Jackson: My Boy's Own Adventure". *The Guardian*. 8 de febrero. Edición en línea (<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/feb/08/percy-jackson-rick-riordan>. Último acceso 17.12.2019).

Winerip, Michael. 1999. "Harry Potter and the Sorcerer's Stone". *The New York Times*. 14 de febrero. Sección cultura. Edición en línea (<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/02/14/reviews/990214.14childrt.html>. Último acceso 13.12.2019).

Wyclif Bible (<http://www.biblegateway.com>. Último acceso 9.4.2018).

Wyman, Max. 2000. "You can lead a fool to a book but you can't make them think". *The Vancouver Sun*, October 26, Movies Section, Online Edition (http://www.accio-quote.org/articles/2000/1000-vancouver_sun_wyman.htm. Último acceso 12.2.2020).

**Apéndice I: Lista de criaturas fantásticas recogidas
en *Fantastic Beasts and Where to Find Them*
(Rowling, 2017: 135) por orden alfabético**

Acromantula	Griffin	Occamy
Ashwinder	Grindylow	Phoenix
Augurey	Hidebehind	Pixie
Basilisk	Hippocampus	Plimpy
Billywig	Hippogriff	Pogrebin
Bowtruckle	Hodag	Porlock
Bundimun	Horklump	Puffskein
Centaur	Horned Serpent	Quintaped
Chimaera	Imp	Ramora
Chizpurfle	Jarvey	Red Cap
Clabbert	Jobberknoll	Re'em
Crup	Kappa	Runespoor
Demiguise	Kelpie	Salamander
Diricawl	Knarl	Sea Serpent
Doxy	Kneazle	Shrake
Dragon	Leprechaun	Snallygaster
Dugbog	Lethifold	Snidget
Erkling	Lobalug	Sphinx
Erumpent	Mackled Malaclaw	Streeler
Fairy	Manticore	Tebo
Fire Crab	Merpeople	Thunderbird
Flobberworm	Moke	Troll
Fwooper	Mooncalf	Unicorn
Ghoul	Murtlap	Wampus Cat
Glumbumble	Niffler	Werewolf
Gnome	Nogtail	Winged Horse
Graphorn	Nundu	Yeti

Apéndice II: Personajes, lugares y objetos de la saga *Harry Potter* mencionados en la presente tesis doctoral por orden alfabético

Albus Dumbledore: considerado el mago más poderoso de su época. Ocupó el cargo de director de Hogwarts hasta su muerte, estratégicamente planeada por él mismo, a manos del profesor Severus Snape. Dumbledore actúa como mentor y guía espiritual de Harry Potter a lo largo de la saga y es el encargado de organizar y liderar la *Order of the Phoenix*. Se insiste en repetidas ocasiones en que Lord Voldemort únicamente temía a Dumbledore, tal era su gran poder.

Argus Filch: conserje de Hogwarts, sin poderes mágicos. Destaca por su antipatía y por su necesidad de fastidiar constantemente a los estudiantes.

Arthur Weasley (Mr. Weasley): Cabeza de familia de los Weasley. Trabaja para el *Ministry of Magic* y también es miembro de la *Order of the Phoenix*. Está casado con Molly Weasley, a quien conoció en Hogwarts.

Auror: profesión del mundo mágico vinculada al *Ministry of Magic*. Los *aurors* trabajan activamente contra las artes oscuras e investigan crímenes relacionados con ellas. Esta profesión requiere de un duro entrenamiento ya que se precisa de un conocimiento profundo sobre las artes oscuras y de una gran destreza para enfrentarse a ellas.

Avada Kedavra: la maldición más mortífera de entre las que conforman las artes oscuras pues asesina sin dejar rastro de violencia aparente alguno.

Azkaban: fortaleza ubicada en una isla que sirve a la comunidad mágica de Gran Bretaña como una prisión para criminales convictos.

La custodian los *dementors*, unos seres que drenan la felicidad de las personas dejándoles únicamente sus peores recuerdos, circunstancia que suele llevar a los presos de Azkaban a la locura.

Bane: centauro poseedor de grandes conocimientos de astronomía y que desconfía enormemente de los humanos. Se muestra en contra de que los de su especie se relacionen con los magos o los ayuden.

Batalla Final de Hogwarts: puso fin a las guerras mágicas libradas entre la *Order of the Phoenix* y los *Death Eaters*. Tuvo lugar en el colegio Hogwarts y concluyó con la derrota de Lord Voldemort, también conocido como *Dark Lord*. Hubo muchas víctimas en la batalla entre las que destacan el propio *Dark Lord*, Bellatrix Lestrange, Remus Lupin o Nymphadora Tonks.

Bellatrix Lestrange: bruja, hermana de Narcissa Malfoy y prima de Sirius Black. Tras completar su educación en Hogwarts se unió a los *Death Eaters*, manteniéndose fanáticamente leal a Lord Voldemort. Fue sentenciada a cadena perpetua en Azkaban por torturar a Frank y Alice Longbottom, padres de Neville Longbottom. Sin embargo logró escapar de la prisión tras la fuga en masa que se produjo tras el regreso de Voldemort. Entre los asesinatos que se le atribuyen figuran el de su primo, Sirius Black, y el de Nymphadora Tonks, ambos importantes miembros de la *Order of the Phoenix*. Esta poderosa homicida fue derrotada por Molly Weasley en la batalla final de Hogwarts.

Beuxbatons Academy of Magic: institución de educación mágica europea localizada en los Pirineos franceses.

Bill Weasley: hijo mayor de Molly y Arthur Weasley. Se casa con Fleur Delacour y ambos participan en la batalla final de Hogwarts junto a los demás miembros de la *Order of the Phoenix*.

Borgin and Burges: tienda de antigüedades mágicas vinculadas a las artes oscuras y situada en el *Knockturn Alley*. Frecuentada por magos de dudosa reputación.

Buckbeak: hipogrifo que vive con Rubeus Hagrid durante el tercer año de Harry en la escuela. Posteriormente fue condenado a muerte por atacar a Draco Malfoy quien previamente lo había insultado y provocado. Harry y Hermione lo salvan de su fatal destino y se lo entregan a Sirius para que huyan juntos. Buckbeack participa en la batalla final de Hogwarts luchando del lado del bien.

Care of Magical Creatures: asignatura optativa de Hogwarts que puede cursarse a partir del tercer año. Esta disciplina enseña la fisiología, el comportamiento o la alimentación de las diferentes criaturas mágicas.

Cedric Diggory: mago estudiante de la Casa Hufflepuff de Hogwarts. Ocupó el cargo de prefecto, fue capitán del equipo de Quidditch de su Casa y participó en el *Triwizard Tournament*. Murió asesinado a manos de Peter Pettigrew durante el transcurso de la tercera prueba del torneo.

Chamber of Secrets: estancia oculta construida por Salazar Slytherin bajo las mazmorras de Hogwarts y hogar del poderoso basilisco destinado a purgar el castillo de los hijos de *muggles*. Solamente podía ser abierta por hablantes de *parseltongue*.

Colin Creevey: gran fan de Harry Potter al que perseguía por los pasillos del castillo para hacerle la mayor cantidad de fotos posible. Durante su primer año en Hogwarts fue atacado por el basilisco de la *Chamber of Secrets*. Formó parte de la *Dumbledore's Army* y participó en la batalla final de Hogwarts donde perdió la vida.

Cornelius Fudge: ministro de magia hasta el retorno de Voldemort. Acusó a Albus Dumbledore de mentir al anunciar el inminente regreso del *Dark Lord*, pues creía que Dumbledore quería arrebatarse el puesto al frente del gobierno. Finalmente, tuvo que retractarse y dimitir cuando el antagonista se presentó ante sus ojos en el *Ministry of Magic*, donde libró una batalla con Dumbledore.

Crookshanks: gato de la bruja Hermione Granger que vive junto a su dueña en Hogwarts.

Cuthbert Binns: mago, profesor de *History of Magic* en Hogwarts. Sus clases eran consideradas como unas de las más aburridas de la escuela.

Dark Mark: símbolo de Lord Voldemort formado por una calavera rodeada por una serpiente de color esmeralda. La llevan tatuada los *Death Eaters* en su antebrazo izquierdo.

Death Eaters: organización formada por los seguidores incondicionales de Lord Voldemort. Estos soldados, entre los que no se admiten a hijos de *muggles*, llevan a cabo las oscuras misiones de su amo y luchan contra los miembros de la *Order of the Phoenix*. Como prueba de lealtad, todos los miembros de este ejército llevan tatuada en su brazo izquierdo la *Dark Mark*, el símbolo de Lord Voldemort, a través del cual son convocados por él. Tras la primera derrota de su líder a manos de Harry, muchos de los que habían declarado su lealtad a Voldemort renegaron de él para evitar ser encerrados en Azkaban. Un claro ejemplo de estos desertores es Lucius Malfoy al que el *Dark Lord* retira su confianza para siempre y al que humilla en numerosas ocasiones tras su regreso.

Defence Against the Dark Arts: asignatura obligatoria entre el primer y el quinto año en Hogwarts. A partir del sexto año puede estudiarse como optativa, pero habiendo conseguido una alta calificación en los exámenes de quinto. Esta disciplina, para la que es necesaria gran habilidad mágica, trata sobre la variedad de técnicas y hechizos que permiten contrarrestar la fuerza del poder del mal.

Diagon Alley: área comercial para magos y brujas situada en Londres. En este callejón se encuentran multitud de tiendas, restaurantes y librerías. Invisible a ojos de los *muggles*. En este lugar

puede comprarse todo el material escolar necesario para el año escolar en Hogwarts.

Divination: asignatura optativa en Hogwarts. Esta rama de la magia enseña a predecir el futuro, descifrar enigmas y descubrir hechos ocultos.

Dolores Umbridge: bruja que se caracteriza por su vestimenta extravagante y de color rosa. Desempeña el cargo de profesora de *Defence Against the Dark Arts* en el quinto año de Harry Potter en Hogwarts. Tiene un carácter altivo y arrogante y disfruta torturando a los alumnos que desafían su autoridad. A diferencia de otros profesores, Dolores Umbridge, consigue su puesto a través de Cornelius Fudge quien quería mantener a los alumnos de Hogwarts bajo control para evitar que se sublevaran contra el *Ministry of Magic*. Durante su estancia en el castillo y a través del ministro de magia, consigue el cargo de *Hogwarts High Inquisitor*. Esto le permite ejercer su despótica autoridad con total libertad puesto que en la escuela ocupa un cargo jerárquicamente superior al del director y posee plenos poderes legislativos por encima del director. Desaparece de la escuela tras un incidente con los centauros en el *Forbidden Forest* y tras esto regresa a su cargo en el *Ministry of Magic* como si nada hubiera sucedido.

Draco Malfoy: único hijo de Lucius y Narcissa Malfoy. Al ser hijo de un *Death Eater*, Draco fue educado en la importancia de la pureza de sangre y durante su época de estudiante asignado a la Casa Slytherin. Desarrolla rápidamente una rivalidad con Harry Potter y acaba formando parte de los *Death Eaters* tras el regreso de Voldemort. Tanto él como su familia huyen tras la derrota de su líder en la batalla final de Hogwarts para así evitar su encarcelamiento en Azkaban.

Dumbledore's Army: organización secreta fundada por Harry, Ron y Hermione para instruir a sus compañeros en la asignatura *Defence Against the Dark Arts*. La necesidad de su constitución obedece a la

negativa de Dolores Umbridge a enseñarles nada más sobre la materia que la teoría de los libros de texto.

Durmstrang Institute: institución de educación mágica europea localizada al norte del continente, aunque cuenta con estudiantes de múltiples nacionalidades.

Fawkes: fénix y mascota de Albus Dumbledore. Lucha junto a Harry contra el basilisco en la *Chamber of Secrets* y también junto a su amo en la batalla contra Voldemort en el *Ministry of Magic*. Tras la muerte del director de Hogwarts desapareció del castillo.

Fenrir Greyback: hombre lobo famoso por su ferocidad y su preferencia por atacar a los niños. Era un líder entre los suyos y buscaba infectar con la licantropía al mayor número de personas posible con la intención de construir un poderoso ejército. Formó parte del ejército de Voldemort tras su regreso, aunque no figuraba entre los *Death Eaters* puesto que su condición de mago no puro no le hacía merecedor de tal honor. Entre sus víctimas destacan Remus Lupin y Bill Weasley, al que no logró transformar completamente, pero a quien sí dejó una gran cicatriz.

Firebolt: escoba que Sirius Black regala a Harry Potter. Es la más rápida del mercado y la que utilizan las selecciones internacionales de Quidditch en competiciones oficiales.

Firenze: uno de los centauros que viven en el *Forbidden Forest*. Es el único de su especie que establece relaciones de amistad con los magos, llegando a aceptar el cargo de profesor de *Divination* en Hogwarts. Por ello, es expulsado de su manada.

Fleur Delacour: brillante estudiante de origen francés que asiste a la escuela de magia Beuxbatons. Es la elegida para representar a su institución en el *Triwizard Tournament*. Se casa con Bill Weasley y lucha junto a su marido en la batalla final de Hogwarts.

Forbidden Forest: bosque grande y oscuro que se sitúa al oeste del castillo de Hogwarts. En él habitan múltiples criaturas mágicas, cuya peligrosidad provoca que se recomiende a los alumnos mantenerse alejados del lugar.

Galleon: la moneda más valiosa del mundo mágico (es de oro). Las otras dos reciben el nombre de *Sickles* y *Knuts*, de plata y bronce respectivamente.

Ginny Weasley: hija menor de Arthur y Molly Weasley y hermana de Ron. Juega en el equipo de Quidditch de la Casa Gryffindor, pertenece a la Dumbledore's Army y lucha al lado de Harry y los demás en las batallas del *Ministry of Magic* y en la de Hogwarts. Se enamora del protagonista con quien terminará casándose.

Goblet of Fire: artilugio mágico que se emplea como juez imparcial en la selección de los participantes del *Triwizard Tournament*.

Goblins: humanoides de pequeño tamaño y gran inteligencia con dedos y pies grandes. Son especialmente buenos en las finanzas y por ello controlan la economía del mundo mágico y la actividad del banco Gringotts.

Godric Gryffindor: mago que vivió en la Edad Media y fue uno de los cuatro fundadores del colegio Hogwarts junto a Salazar Slytherin, Rowena Ravenclaw y Helga Hufflepuff. Aunque en un principio era amigo de Salazar Slytherin, se opuso a él cuando este propuso que solo se aceptasen alumnos de sangre pura en el colegio.

Great Lake/ Dark Lake: lago que se encuentra en los terrenos de Hogwarts al sur del castillo. En él habita una colonia de *merpeople* y es en sus aguas donde tiene lugar la segunda prueba del *Triwizard Tournament*.

Gringotts: banco de los magos controlado por *goblins* que se ubica en el *Diagon Alley*. Sus cámaras acorazadas guardan el dinero y los

objetos de valor de los magos. Las más seguras están custodiadas por enormes dragones.

Gryffindor (Casa): una de las cuatro Casas del colegio Hogwarts. Su fundador fue Godric Gryffindor, su animal emblemático es el león y sus colores son el rojo escarlata y el dorado. Se asocia a los estudiantes de esta casa con cualidades como el honor, el valor y el coraje.

Harry Potter: personaje protagonista de la saga rowlingiana que ocupa nuestro estudio. Es el único hijo de James y Lily Potter a quienes Voldemort asesinó cuando Harry no era más que un bebé por una profecía en la que se dice que el muchacho le vencerá. Tras matar a los Potter, Voldemort lanzó la maldición *Avada Kedavra* sobre Harry. Sin embargo, esta se volvió contra él causando su desaparición momentánea. Desde aquel día Harry fue conocido en el mundo mágico como *The Boy Who Lived*. En Hogwarts, Harry destaca como deportista convirtiéndose en el jugador de Quidditch más joven en un siglo. Además, también son sobresalientes sus habilidades en *Defence Against the Dark Arts* y, por ello, se convierte en el líder de la agrupación estudiantil *Dumbledore's Army*. En la batalla final de Hogwarts Harry se enfrenta directamente a Voldemort resultando ganador y poniendo, así, fin a la guerra mágica.

Helga Hufflepuff: bruja que vivió en la Edad Media y fue una de los cuatro fundadores del colegio Hogwarts junto a Godric Gryffindor, Salazar Slytherin y Rowena Ravenclaw. Mientras que los otros fundadores elegían a sus alumnos por sus habilidades especiales, esta bruja admitía a todos y los miembros de su Casa son famosos por ser leales y trabajadores.

Hermione Granger: bruja descendiente de *muggles* y la mejor amiga de Harry Potter y Ronald Weasley en Hogwarts. Es una de las estudiantes más brillantes y competitivas de la escuela, característica que en un principio genera la antipatía de sus compañeros. Hermione participa en todas las peligrosas aventuras y batallas en las que Harry

se ve involucrado, probando su valía a través de su privilegiado intelecto y valentía.

History of Magic: asignatura obligatoria entre el primero y el quinto año de educación en Hogwarts. En ella se estudia la historia del mundo mágico.

Hogwarts: colegio de magia que se sitúa en un castillo británico. No se revela su ubicación exacta y resulta invisible para los *muggles* debido a múltiples encantamientos. Los estudiantes de este internado se dividen en cuatro casas: Gryffindor, Slytherin, Hufflepuff y Ravenclaw. Asimismo, el deporte más popular de la escuela es el Quidditch, celebrándose anualmente una competición entre las diferentes Casas.

Hufflepuff (Casa): una de las cuatro casas del colegio Hogwarts. Su fundadora fue Helga Hufflepuff, su animal emblemático es el tejón y sus colores son el amarillo y el negro. Es la más inclusiva de las cuatro casas y se asocia a los estudiantes de Hufflepuff con valores como el trabajo duro, la paciencia y la honestidad.

Justin Finch-Fletchley: mago perteneciente a la casa Hufflepuff que acusa a Harry de ser el heredero de Slytherin al escucharle hablar con una serpiente, aunque el protagonista solamente intentaba alejar a la serpiente de él. Justin se convierte en una de las víctimas del basilisco de la *Chamber of Secrets*.

Knockturn Alley: zona comercial mágica de Londres, fuera del *Diagon Alley*, donde se venden artefactos vinculados a las artes oscuras. Es frecuentado por los seguidores de Lord Voldemort.

Lavender Brown: bruja estudiante de la Casa Gryffindor que asiste al mismo curso que Harry, Hermione y Ron. Tiene una explícita relación amorosa con este último y forma parte de la *Dumbledore's Army*. Participa, además, en la batalla final de Hogwarts donde es atacada por Fenrir Greyback.

Lord Voldemort: mago, descendiente de Salazar Slytherin, antagonista de la saga. Nació como Tom Sorvolo Riddle y durante su paso por Hogwarts se ganó la fama de ser un estudiante modélico, brillante y educado, aunque tras ese inmaculado currículum se escondía un sociópata manipulador. Tras dejar el colegio, intentó conseguir trabajo en el mismo, y al serle negado, se embarcó en un largo viaje que le mantuvo oculto durante años. A su regreso, había adoptado las enseñanzas de las artes oscuras y reaparecería como Lord Voldemort, el mago tenebroso más poderoso de todos los tiempos. Organizó un enorme ejército, los *Death Eaters* quienes iniciaron una campaña de terror por toda Gran Bretaña. Sus grandes conocimientos de magia negra le permitieron dividir su alma en ocho fragmentos, volviéndose prácticamente inmortal. Tras escuchar parte de una profecía, Voldemort se propuso dar muerte al hijo de James y Lily Potter. Sin embargo, la madre de Harry da su vida para proteger a su hijo, y, de este modo, a través del amor, confiere a Harry una magia ancestral que provoca que la maldición de Voldemort hacia el bebé se vuelva contra él. Así, su cuerpo desaparece durante años. Trece años después, Voldemort regresa y para regenerar su cuerpo utiliza la sangre del propio Harry y que le es arrebatada a la fuerza por su vasallo Peter Pettigrew. Tras esto, Voldemort decide mantenerse oculto durante un tiempo y una vez que reagrupa a sus huestes y recupera las fuerzas comienza la reconquista del mundo mágico, haciéndose con el control del *Ministry of Magic* sin encontrar casi resistencia. Sin embargo, mientras él reconquistaba Gran Bretaña, Harry y sus amigos fueron destruyendo los trozos de su alma que se hallaban esparcidos por diferentes lugares y así consiguieron derrotarle en la batalla final de Hogwarts.

Lucius Malfoy: mago aristócrata casado con Narcissa Malfoy y padre de Draco Malfoy. Pertenecía a los *Death Eaters* y como tal, presentaba una gran obsesión con la pureza de la sangre. Fue fiel a Lord Voldemort durante las batallas contra las fuerzas del bien. Sin embargo, no dudó en ningún momento en desertar cuando los miembros de la *Order of the Phoenix* se hicieron con la victoria.

Madame Pomfrey: personaje que se encarga del ala de enfermería del colegio Hogwarts. Es especialmente competente en el cuidado de sus pacientes y capaz de sanar graves heridas rápidamente. Lucha en la batalla final de Hogwarts y durante la misma también trata a los heridos.

Madrágora: raíz descrita como poseedora de un aspecto similar al de un ser humano. Cuando es desenterrada grita y su llanto puede matar a cualquier persona que lo escuche. Sin embargo, si la planta todavía no se ha desarrollado del todo, únicamente provocará un desmayo a quien escuche sus lloros. Cuando maduran del todo, se cortan su raíces y se emplean para elaborar pociones que curan múltiples dolencias como la petrificación causada por el reflejo de la mirada de un basilisco.

Mermish: lengua específica de la *merpeople*.

Ministry of Magic: máximo órgano de control de autoridad de la comunidad mágica de Gran Bretaña e Irlanda. Su sede central se halla en el subsuelo de la ciudad de Londres.

Molly Weasley (Mrs. Weasley): matriarca de la familia Weasley. Es miembro de la *Order of the Phoenix* y una abnegada madre que asesina a la poderosa *Death Eater* Bellatrix Lestrange para proteger la vida sus hijos.

Mrs. Norris: Una de las víctimas del basilisco de la *Chamber of Secrets*. Este personaje es una gata doméstica y la mascota del conserje de Hogwarts, Argus Filch.

Mudblood: término despectivo que utilizan los magos descendientes de familias de hechiceros para referirse a aquellos nacidos de *muggles*. Tiene connotaciones negativas en cuanto que quienes lo usan lo hacen con el propósito de señalar su superioridad por razones de sangre.

Muggle: término que utiliza la comunidad mágica para referirse a los mortales comunes, es decir, aquellos que ni descienden de brujas y hechiceros ni poseen ningún tipo de poder sobrenatural.

Narcissa Malfoy: bruja casada con Lucius Malfoy, madre de Draco y hermana de Bellatrix Lestrange. Aunque en un principio estaba a favor de que su marido formase parte de los *Death Eaters*, cambia de opinión en la quinta entrega de la saga cuando, tras el encierro de su marido en Azkaban, ve peligrar la estabilidad de su familia.

Neville Longbottom: estudiante de la casa Gryffindor e hijo de los *aurors* Frank y Alice Longbottom. Forja una gran amistad con Harry, Ron y Hermione, forma parte de la *Dumbledore's Army* y lucha junto a los miembros de la *Order of the Phoenix* en la batalla final de Hogwarts.

Newton Scamander: mago experto en animales fantásticos, autor ficticio volumen *Fantastic Beasts and Where to Find Them*, el bestiario escrito por J. K. Rowling que conforma el corpus de la presente tesis doctoral.

Norbert: dragón de la especie *Norwegian Ridgeback* que nace de un huevo incubado por Rubeus Hagrid.

Nymphadora Tonks: bruja auror del *Ministry of Magic* y miembro de la *Order of the Phoenix*. Se enamoró de Remus Lupin quien en un principio la rechazó por no considerarse lo suficientemente bueno para ella por su condición de hombre lobo. Sin embargo, acabaron casándose y tuvieron un hijo, Teddy Remus Lupin, del que Harry fue padrino. Tonks lucha en la batalla final de Hogwarts donde es asesinada por Bellatrix Lestrange y vengada posteriormente por Molly Weasley.

Parseltongue: idioma de las serpientes y de otras criaturas serpentina como el basilisco. Pocos magos la dominan, siendo Harry

Potter, Lord Voldemort, Salazar Slytherin y un mago de la antigüedad conocido como Herpo de Foul los únicos hablantes conocidos.

Parvati Patel: bruja del mismo curso y Casa que Harry Potter, compañera de habitación de Hermione Granger y Lavender Brown, la cual es su mejor amiga. Forma parte de la *Dumbledore's Army* y también está presente la batalla final de Hogwarts.

Penelope Clearwater: bruja que asistió a Hogwarts y perteneció a la Casa Ravenclaw en la que ocupó el cargo de *prefect*. Fue una de las víctimas del basilisco de la *Chamber of Secrets*.

Peter Pettigrew: Durante su estancia en Hogwarts perteneció a la Casa Gryffindor y fue amigo de James Potter, Remus Lupin y Sirius Black. Tras dejar la escuela se unió a Lord Voldemort a quien reveló la ubicación de los padres de Harry para que pudiese asesinarlos. Tras la primera desaparición de su amo, Peter fingió su propia muerte asesinando también a doce *muggles* y provocando que se culpara del crimen a Sirius Black. Ayudó a su amo a recuperar su forma corpórea mediante un ritual en el que mezcla la carne amputada de una de sus manos y la sangre de Harry. En recompensa a su sacrificio, Voldemort le conjura una mano de plata perfectamente funcional. Sin embargo, Pettigrew morirá estrangulado, precisamente por esta mano, al dudar en matar a Harry cuando se le presenta la ocasión en la mansión de los Malfoy.

Prefect: distinción que reciben algunos estudiantes a quienes los jefes de las Casas de Hogwarts y el director confieren autoridad sobre los demás alumnos. Se les da este cargo a estudiantes de quinto año, un chico y una chica por Casa y desempeñan sus funciones hasta su graduación.

Quidditch: el deporte más popular de la comunidad mágica. Es un deporte de equipo, una especie de fútbol-baloncesto que se juega volando sobre escobas.

Ravenclaw (Casa): una de las cuatro casas del colegio Hogwarts. Su fundadora fue Rowena Ravenclaw, su animal emblemático es el águila y sus colores son el azul y el bronce. Se asocia a los estudiantes de esta Casa con cualidades como la inteligencia y el ingenio.

Remus Lupin: uno de los mejores amigos de James Potter, el padre de Harry. Se convirtió en hombre lobo durante su niñez al ser atacado por Fenrir Greyback. Al terminar sus estudios en Hogwarts ingresó en la *Order of the Phoenix* y también desempeñó el cargo de profesor de *Defence Against the Dark Arts* en la escuela. Muere en combate durante la batalla final de Hogwarts.

Ron(ald) Weasley: hijo de Molly y Arthur Weasley. Junto a Hermione, será el mayor apoyo de Harry en su desarrollo tanto mágico como personal a lo largo de la saga. En la escuela, pese a no ser un destacado estudiante como Hermione, llegó a ocupar, al igual que ella, el cargo de *prefect*. Prueba su valía y valentía al lado de sus amigos en cada uno de los episodios bélicos contra Lord Voldemort y los *Death Eaters*, acciones que justifican sobradamente su pertenencia a Casa *Gryffindor*.

Ronan: centauro que vive en *Forbidden Forest* y que, aunque se muestra reacio a colaborar con los humanos, protege a Harry y a Hermione de los demás centauros. Participa en la batalla final de Hogwarts del lado de las fuerzas del bien.

Rowena Ravenclaw: bruja que vivió en la Edad Media y que fue una de los cuatro fundadores del colegio Hogwarts junto a Godric Gryffindor, Salazar Slytherin y Helga Hufflepuff.

Rubeus Hagrid: mago semigigante que asistió a Hogwarts de donde fue expulsado tras ser acusado por Tom Riddle de la apertura de la *Chamber of Secrets* durante su época de estudiantes. Pese a su expulsión y prohibición de practicar la magia es contratado como guardabosques del castillo y se le permite vivir en los terrenos del mismo. Es miembro de la *Order of the Phoenix* y su noble y enorme

corazón le hacen ser uno de los hombres de confianza de Dumbledore quien le contrata como profesor de *Care of Magical Creatures*.

Salazar Slytherin: mago que vivió en la Edad Media y fue uno de los cuatro fundadores del colegio Hogwarts junto a Godric Gryffindor, Rowena Ravenclaw y Helga Hufflepuff. Este hechicero era un *parselmouth* y desconfiaba de los hijos de los *muggles* a los que no creía merecedores de recibir una educación mágica. Esta ideología generó un conflicto con los otros tres fundadores y acabó dejando la escuela. Sin embargo, antes de su exilio construyó la *Chamber of Secrets* en la que colocó a un basilisco que al ser liberado acabará con la vida de los *mudbloods*.

Scavengers: Así se conoce a los cazarrecompensas que trabajan para Lord Voldemort. Liderados por Fenrir Greyback actúan por interés económico y su propósito es acabar con los hijos de *muggles*. Responden ante el *Dark Lord* y a diferencia de los *Death Eaters* no llevan la *Dark Mark* en su brazo.

Severus Snape: mago profesor de *Potions* y de *Defence Against the Dark Arts* en Hogwarts. Durante su etapa como estudiante estaba enamorado de Lily Potter y sufrió acoso escolar por parte de James Potter y Sirius Black. Debido a esto se muestra especialmente antipático con Harry en sus clases. Severus Snape formó parte de los *Death Eaters*, organización que dejó para ejercer como espía de Albus Dumbledore al enterarse de que Voldemort quería matar a los Potter. Su amor por Lily, la madre de Harry, le lleva a formar parte de la *Order of the Phoenix* y a trabajar codo con codo con Dumbledore por la seguridad del retoño de su amada. Este personaje mata al director de Hogwarts a petición del mismo para así ganarse la confianza de Voldemort tras su resurrección y proteger al protagonista desde el interior de la organización. Muere asesinado por el antagonista principal y, tras su muerte, Harry averigua toda la verdad sobre Snape y la nobleza y la lealtad que profesa tanto a Dumbledore como a su madre, Lily, a quien nunca había dejado de amar.

Sir Nicholas de Mimsy-Porpington (Nearly Headless Nick): Este personaje asistió en vida a Hogwarts y acabó convirtiéndose tras su muerte por decapitación en el fantasma de la torre de Gryffindor del colegio. Debe su alias a que el verdugo que ejecutó su sentencia de muerte no llegó a separar completamente la cabeza de su cuerpo.

Sirius Black: mago que, pese a su procedencia de una familia de sangre pura, fue estudiante de Gryffindor durante su etapa en Hogwarts. La tensa relación que mantenía con sus parientes fue contrarrestada por la gran amistad que forjó con James Potter y Remus Lupin durante su paso por la escuela. La amistad entre Potter y Sirius fue tan estrecha que este fue elegido padrino de Harry. Se acusó injustamente a Sirius de haber traicionado a los Potter y haber sido el causante de que fuesen encontrados por Voldemort, acusación que ocasiona su encierro en Azkaban. Tras su fuga de la prisión, demuestra su inocencia ante su amigo Remus y su ahijado Harry, confesión por la que mantendrá una cercana relación con el segundo, convirtiéndose en la única familia mágica del protagonista. Una vez recuperado su prestigio, Sirius se une a la *Order of the Phoenix* y es asesinado por su prima Bellatrix Lestrange.

Slytherin (Casa): Es una de las cuatro Casas del colegio Hogwarts. Su fundador fue Salazar Slytherin, su animal emblemático es la serpiente y sus colores son el verde y el plata. Se asocia a los estudiantes de esta casa con cualidades como la astucia, el ingenio y la ambición.

Sybill Trelawney: bruja que ejerció como profesora de *Divination* en Hogwarts. A pesar de que sus dotes adivinatorias son cuestionadas en la saga, predice con exactitud el regreso de Lord Voldemort en la tercera entrega de la misma. Consigue su trabajo como docente al impresionar a Dumbledore con la profecía que narra el destino de Harry Potter como paladín de las fuerzas del bien.

The Hand of Glory: mano arrugada y de aspecto putrefacto expuesta sobre un cojín en *Borgin and Burges*, una lúgubre tienda situada en el

Knockturn Alley. Se dice que es un instrumento muy útil para ladrones comunes.

The Order of the Phoenix: organización secreta fundada por Albus Dumbledore para luchar contra Lord Voldemort y los *Death Eaters*. Pese a la muerte de su líder y creador, permanecerán en esta formación todos los magos y brujas de las fuerzas del bien que unirán sus esfuerzos en la batalla final de Hogwarts en la que se enfrentarán a los *Death Eaters* y, aunque con importantes bajas, resultarán victoriosos.

Thestral: criatura mágica parecida a un caballo alado de cuerpo esquelético y cabeza ofídica. Sus alas son similares a las de un murciélago y solo pueden ser vistos por aquellos que hayan presenciado la muerte.

Triwizard Tournament: competición que se realiza entre los tres colegios de magia más importantes de Europa: Beuxbatons, Durmstrang y Hogwarts. El ganador se lleva un premio en metálico de 1.000 *Galleons*. En el torneo participa un estudiante por Casa representando a cada una de las instituciones. Quienes deseen participar han de introducir su nombre en el *Goblet of Fire* que elegirá a los participantes. Sin embargo, en el cuarto año de Harry en Hogwarts, salen cuatro nombres en lugar de tres: Viktor Krum (Durmstrang), Fleur Delacour (Beuxbatons), Cedric Diggory y Harry Potter (Hogwarts). Durante el *Triwizard Tournament* los estudiantes compiten en tres pruebas diferentes. En la primera han de robarle un huevo de oro a un dragón, en la segunda deben sumergirse en el lago del castillo de Hogwarts durante una hora para rescatar a un ser querido y en la tercera tienen que llegar al centro de un laberinto superando diferentes obstáculos. Sin embargo, en la edición de la competición que se describe en la cuarta parte de la saga rowlingiana, la trampa puesta en el centro del laberinto transportó a Harry directamente al lugar en el que se encontraba Peter Pettigrew quien mató a Cedric Diggory e inmovilizó al protagonista para utilizar su sangre en un ritual que traería de vuelta a Lord Voldemort.

Viktor Krum: brujo de origen búlgaro y capitán de la selección de Quidditch de su país. Es también el elegido por el *Goblet of Fire* para representar a Durmstrang en el *Triwizard Tournament*.

Wihelmina Grubby-Park: bruja substituta de Hagrid en la asignatura *Care of Magical Creatures* en Hogwarts, al hallarse este de viaje por encargo de Dumbledore.

Wolfsbane Potion: poción innovadora y compleja que alivia, aunque no cura, los síntomas de la licantropía.

